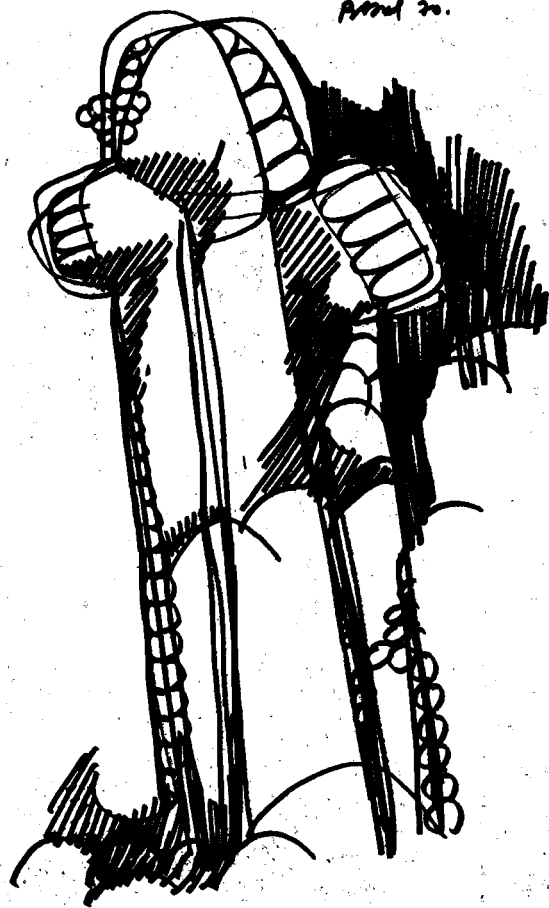
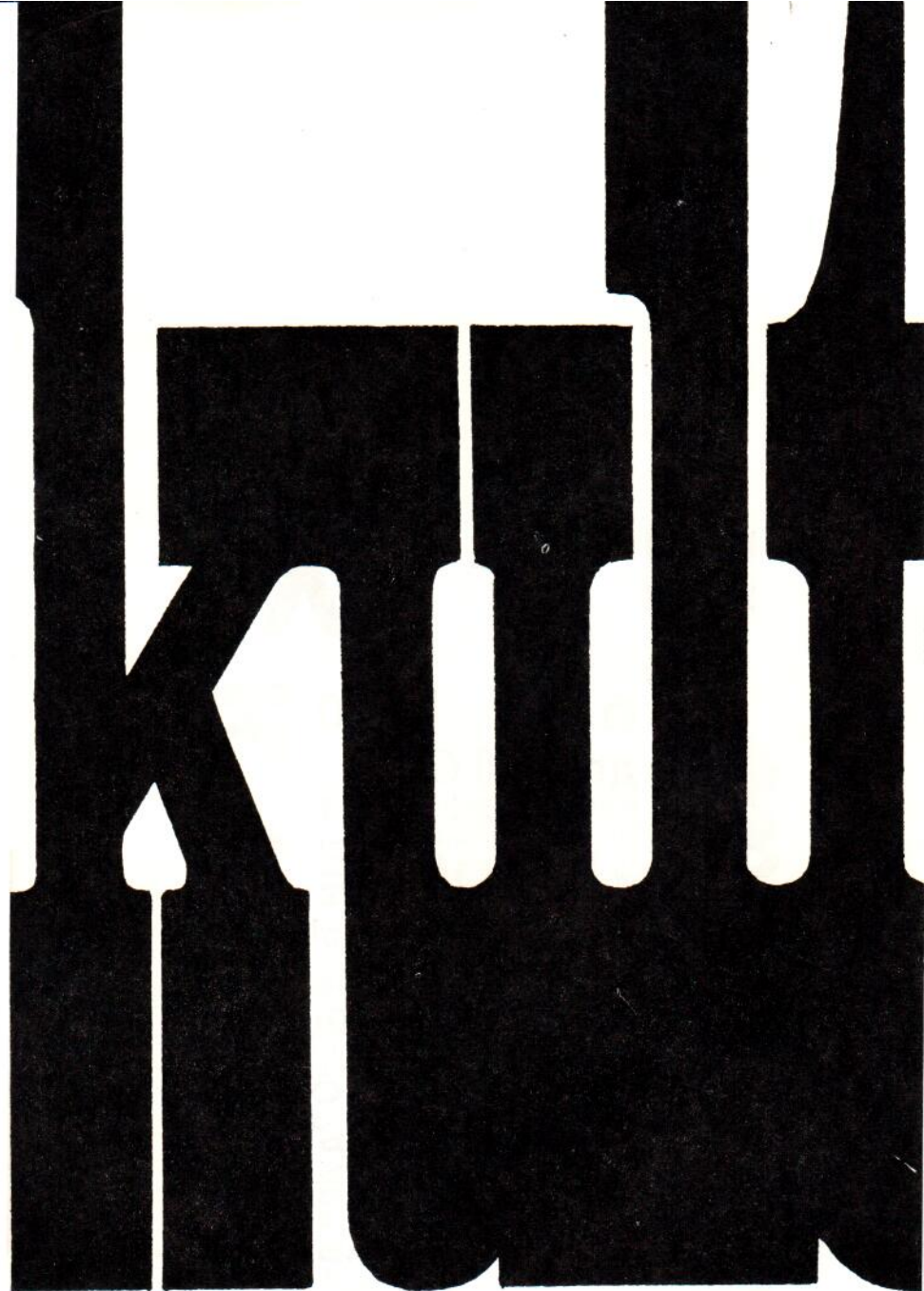


KULTURA

5. 11. 20







Teorija

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

SADRŽAJ

Teme

Rudi Supek
LIKOVNI STVARAOCI I KULTURNA SREDINA
8

Anatolij Jufit
LENJIN I RANO SOVJETSKO POZORIŠTE
35

Miloš Nemanjić
FUNKCIJE UMETNOSTI I ESTETIČKA POTREBA
61

Tim Mur
KLOD LEVI-STROS I KULTURNE NAUKE
81

Andrej Mitrović
STVARAOCI U KULTURI I AUTORITARNE DRŽAVE
(1919—1939)
123

Argumenti

Tomislav Cvetković
POZORIŠTE SVIH — POZORIŠTE ZA SVE
142

Miodrag Maticki
ZA ISTORIJU KNJIŽEVNOSTI
149

Tribina

Razgovor sa Ž. P. Sartrom
RIZIK SPONTANOSTI I LOGIKA INSTITUCIJE
154

Razgovor sa E. Blohom
ZIL VERN UMESTO KARLA MARKSA
171

Istraživanja

Dr Ivo Pondeliček
FILMSKI SOK
178

Prikazi

Mirko Dorđević
UNIVERZALNI JEZIK MITA I SNA
186

Ljiljana Petrović-Medenica
INDUSTRIJSKO OBLIKOVANJE
193

Mirko Dorđević
IGRA I LJUDSKA KULTURA
197

Vujadin Jokić
FILOZOFIJA KRITIKE UMA
203

Milena Kostadinović
ĐERĐ LUKAČ: TEORIJA ROMANA
206

Mirko Dorđević
KULTURA — HUMANA SREDINA
211

Osvrti

Miloš Nemanjić
DVA SAVETOVANJA O KULTURI
218

Velimir Filipović
ISTRAŽIVANJA MOTIVACIONIH PROCESA
228

Zoran Pavlović
TRIJENALE I OKTOBARSKI SALON
238

Momčilo Pavlović
JUGOSLOVENSKA MUZICKA TRIBINA
246

Dokumenti

EVROPSKI CENTAR ZA SLOBODNO VREME
I OBRAZOVANJE
252

S U M M A R Y
264

C O N T E N T S
270

Kultura

REDAKCIJA
SLOBODAN CANIĆ
DRAGUTIN GOSTUŠKI
TRIVO INĐIĆ
VUJADIN JOKIĆ
STEVAN MAJSTOROVIC
(odgovorni urednik)
DANICA MOJSIN
MIRJANA NIKOLIĆ
NEBOJŠA POPOV
BOGDAN TRNANIĆ
MILAN VOJNOVIĆ
TIHOMIR VUČKOVIĆ

OPREMA
BOLE MILORADOVIĆ

LEKTOR
MILJA STANIĆ
KOREKTOR
OLGA MARTINOVIĆ

CRTEZI
BORA KOLAREVIĆ

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 rezimeom.

Organizacija štampé i distribucija:
Novinsko izdavačka ustanova

»INTERPRESS — MEĐUNARODNA POLITIKA«

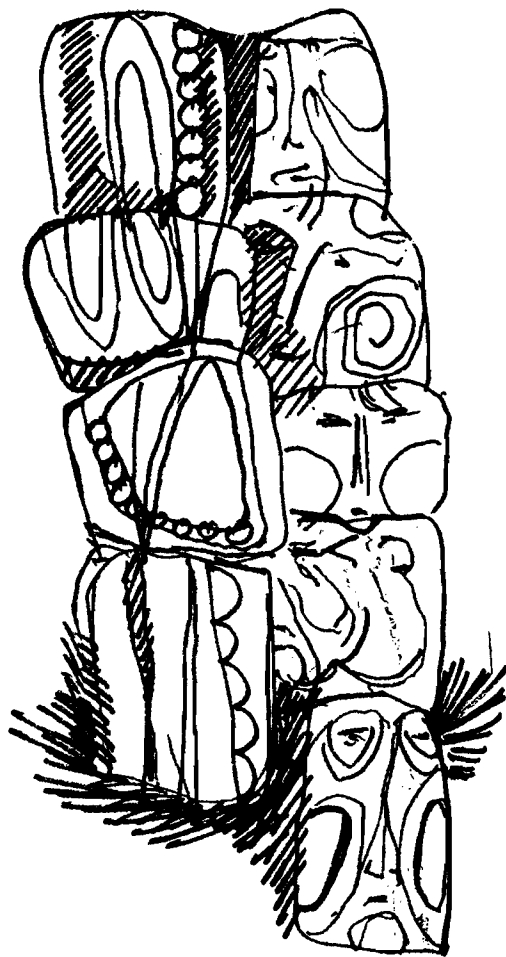
Pretplata, se šalje na adresu:

»INTERPRESS — MEĐUNARODNA POLITIKA«

Beograd, Nemanjina 24, p. f. 413, br. žiro računa
608-3-1434-2 s naznakom »Za časopis Kultura«
Štampa grafičko preduzeće »Slobodan Jović«, Beograd

I DEO

TEME



RUDI SUPEK

LIKOVNI STVARAOCI I KULTURNA SREDINA*

Što je to kulturna situacija?

Pojam *kulturna situacija* nije ništa manje složen od samoga pojma *kultura*. Potonji obuhvaća kod nekih autora sve vidove stvaralačke djelatnosti, kao i same plodove ove djelatnosti, te je po svojoj širini jednak egzistencijalnim oblicima čovječanstva. Ili, naprotiv, može biti lišen ove širine i obuhvatnosti i svesti se samo na određeni kvalitet ljudske ličnosti. Tako je u prvom smislu poznata definicija E.B. Tylora, koja kaže: „Kultura je složena cjelina koja obuhvaća spoznaje, vjerovanja, umjetnosti, običaje, pravo, navike i svaku drugu vrstu sposobnosti i trajnih djelatnosti što ih čovjek stječe kao član društva”. Ovakva nam definicija pokazuje da je kultura jedna „totalna društvena činjenica” par excellence! Na protivnom polu možemo navesti definiciju E. Herriota: „Kultura je ono što preostaje kad smo sve zaboravili”, ili Gastona Bergera: „To je živ i lični osjećaj za kvalitet”.

Budući da je kulturna situacija samo kultura uhvaćena u jednom povijesnom trenutku, to ona ne može biti manje složena od same kulture, a svedena na jedan trenutak postaje mnogo otpornija tačnom i strogom definiranju. Kultura je doista ona raznolika, sveproničuća, teško odredljiva, gotovo neuhvatljiva, više nagoviještena nego izražena pojava, iako iskristalizirana u ljudskim djelima, koja izmiče svakom čvrstom omeđivanju unutar društvenog života, otporna

*) Uvodni deo za studiju »Likovni stvaraoci i kulturna sredina«, čiji su autori Rudi Supek i Maja Minček, koja je izrađena u Institutu za društvena istraživanja Sveučilišta u Zagrebu, 1970. godine.

prema svakom strukturiranju, iako je društveni život nužno strukturiran, u primitivnim društvima čvršće određenim normama, a u razvijenim društvima postojanjem raznih ustanova i organizacija koje su se posvetile ne samo kulturnim djelatnostima nego i ispitivanju kulture. Tako mi kulturu, usprkos njenoj difuznosti, nalazimo u suvremenom društvu manje ili više strukturiranu. Svjesni da svako strukturiranje znači, naročito u ovoj oblasti, izvjesno nasilje na društvenoj pojavi, predložiti ćemo način koji nam se učinio najpogodnijim da bismo mogli definirati ili strukturirati jednu kulturnu situaciju. Pri tome ćemo početi od nekih, po našem shvaćanju, bitnih kulturnih djelatnosti ili funkcija, a vidjeti ćemo da se unutar tih funkcija u savremenom društvu smjestio, kao čvorovi na užetu ili kao raskrsnica na šumskim stazama, niz strogo definiranih društvenih ustanova, ustanova prema kojima često suvremeni čovjek stvaralac kulture ili umjetnik pruža otpor, ali bez kojih suvremena kultura ne bi mogla više živjeti.

Da bismo mogli definirati kulturnu situaciju, predložili smo dvije bitne dimenzije kulturno-stvaralačke djelatnosti čovjeka.¹⁾ Prva se dimenzija odnosi na sam čin ljudskog stvaranja i sadrži slijedeće momente: *pripremu — akciju — ocjenu*. Pri tome se u „pripremi“ misli na potrebno školovanje za stjecanje određenih sposobnosti ili vještine, kao i stjecanje motivacije (opća i posebna kultura obrazovanja). Kod „akcije“ ima se na umu sam čin stvaranja ili izražavanja, koji je najčešće individualan, ali može biti i grupni (teatarske ili baletne improvizacije). Pod „ocjenom“ se ima u vidu onaj čin samoocjenjivanja ili samokritike što je vrši sam stvaralac svojega djela, a što se opet može vršiti individualno ili grupno, kao aktivnost udruženja stvaralaca, privremenih ili trajnih grupacija. Očito je da svako ljudsko djelovanje, a pogotovu stvaralačko, sadržava ova tri momenta, s tom razlikom da su oni u stvaralačkoj djelatnosti mnogo izrazitiji, povezani sa daleko većim naponom individualne motiviranosti i energije, što odgovara veoma intenzivnom izražavanju života u pojedincu.

Kao drugu bitnu dimenziju uzeli smo *društveno saopćavanje ili komunikaciju*, jer je kulturno djelovanje uvijek jedan čin ljudske komunikacije, prenošenja vlastitosti na drugoga pomoću određenih društvenih simbola (jezika, slika, znakova). Kulturna komunikacija sadržava također tri momenta: *izražavanje — posredovanje — primanje*. Prije smo za *posredovanje* upotrebljavali

¹⁾ Rudi Supek, »Problemi društvenog upravljanja i samoupravljanja u oblasti kulture«, Sociologija, br. 2, Beograd, 1965.

i pojam „saopćavanja”, ali čitav proces komunikacije znači „saopćavanje”, dok je posredni član u procesu saopćavanja između stvaraoca i primaoca samo posredovanje. Dok su momenti stvaranja (priprema, akcija, ocjena) redovito vezani uz jedno lice, dotle je funkcija saopćavanja redovito vezana uz više lica ili čak ustanova. Tako se izražavanje odnosi na same stvaraoce, posredovanje na posebnu kategoriju ljudi koji prenose djela (muzealci, galeristi, prodavači, kritičari itd.), a primanje je vezano prije svega uz samu publiku koja prima ili kupuje kulturna dobra. Prema tome, naša shema kojom možemo pokrenuti čitav „sektor kulture” izgleda ovako:

Saopćavanje				
Izražavanje Posredovanje Primanje				
Stvaranje	Priprema	1	2	3
	Akcija	4	5	6
	Ocjena	7	8	9

Kako sam pojam *situacija* sugerira jednu površinu, jedan presjek kroz neku strukturiranu cjelinu, to smo sa dvije dimenzije (ukrštene na način prikazan u shemi) dobili strukturu za koju vjerujemo da je dovoljno iscrpna da nam dopusti analizu strukturne situacije. Naravno da se u ovom strukturiranju kulturne situacije oslanjamo već na njenu postojeću strukturiranost, to jest na društvene činioce koji su se na pojedinim dijelovima „kulturnog sektora” već pojavili, koji posjeduju ne samo određene funkcije nego i njima odgovarajuće ustanove ili institucije.⁷⁾

Kad govorimo o strukturi jedne kulturne situacije, onda imamo na umu *relativni* pojam strukture, što znači da ona može biti više-manje strukturirana, da postoje procesi bez ikakve strukture, kao što postoje procesi koji vode strukturiranosti (stvaranje raznih organizacija na tom sektoru) ili astrukturiranosti (odumiranje nekih organizacija, na primjer, amaterskih dramskih družina u mnogim manjim mjestima). Za opis kulturne situacije u skladu s predloženom shemom i metodom analize poslužiti ćemo se ovaj put konkretnim podacima s područja likovnog stvaralaštva, jer je ono bilo predmet izučavanja o čijim ćemo rezultatima ovdje nešto reći.

Naravno, likovno stvaranje, kao i svako drugo, ne pretpostavlja nužno određenu strukturiranost, pogotovu institucionalno izraženo, jer se stvara-

⁷⁾ Za odnos kulturnih funkcija i njima odgovarajućih ustanova vidi već spomenuti članak o samoupravljanju u kulturnim ustanovama, u »Sociologiji«, br. 2, Beograd, 1965.

lačka funkcija, koliko god inače zavisila od razvijenih društvenih kulturnih ustanova, može pod izvjesnim uvjetima, i to možda onima u stvaralačkom pogledu najčišćima, razvijati i bez njih. Na primjer, kao što pjesnik može pisati pjesmu samo za vlastito zadovoljstvo ili recitirati samo najbližoj osobi ili krugu ljudi, tako se na isti način može ponašati i slikar-samouk. Naravno, suvremeni afirmirani akademski slikar obično prolazi kroz veoma složenu mrežu raznih ustanova i institucija, o kojima on redovito vodi računa, kao što su u pogledu njegova školovanja likovna akademija ili majstorske radionice, u pogledu izlaganja galerije i muzeji, ili s obzirom na prodaju slika prodajni saloni, ili pak u pogledu ocjene vlastitog rada ne samo mišljenje njegovih najintimnijih kolega nego i dnevna kritika u štampi ili stručna kritika u časopisima. On je upleten u složenu mrežu društvenih institucija, i njegov uspjeh, stoviše, njegova materijalna egzistencija, u mnogo čemu zavisi od tih ustanova.

U društvu postoji određena interakcija između stvaraoca i primaoca, a u tu se interakciju upleću različiti posrednici, kao što su galeristi, muzealci, kritičari, eksperti i slične osobe. Funkcija je posredovanja, naročito u suvremenom društvu, sa razvitkom masovnih sredstava saopćavanja (kao što su štampa, publikacije, radio i televizija) dobila osobito velik značaj, a umjetnik, koji nije zauzeo stav bezbrižne boeme, vodi mnogo računa o djelovanju tih društvenih sila. Istina je da je on za neke od tih društvenih faktora osjetljiviji, to jest stoji s njima u čvršćoj interakciji, a prema drugima je manje osjetljiv. Naravno, i njegova osjetljivost u velikoj mjeri zavisi od prirode samog društva, od vrednota i ciljeva koje sebi društvo postavlja. Tako je umjetnik bio veoma osjetljiv na mišljenje što su o njegovu stvaralaštvu izricali politički forumi sve do pedesetih godina u našoj zemlji. Danas je on prema tome mišljenju mnogo ravnodušniji, ali je mnogo osjetljiviji na mišljenje kritičara koji piše u dnevnoj štampi, iako je takav kritičar može biti politički i ideološki potpuno beznačajna ličnost. Da bismo, prema tome, dobili jasan uvid u kulturnu situaciju, nije dovoljno da imamo samo pregled nad osnovnim djelatnostima i funkcijama, u institucionalnom ili neinstitucionalnom vidu: potrebno je da nam bude jasna i priroda interakcijâ što se odigravaju između pojedinih segmenata „kulturnog sektora”, a očito je da priroda tih interakcija u najvećoj mjeri zavisi od općih društvenih kretanja u idejnom i materijalnom pogledu, da one zavise od veoma velikog broja raznih činilaca koji svi ulaze u pojam kulture jednog društva.

Strukturiranost stvaranja i saopćavanja na području likovnog stvaralaštva

Pošto smo definirali strukturu kulturne situacije pomoću stvaranja i saopćavanja, s njima odgovarajućim momentima, te ih ukrstili, dobili smo devet polja ili sektora (u stvari podsektora, ukoliko sami kulturu uzimamo kao „kulturni sektor“), jer ćemo kulturu razmatrati kao samostalnu cjelinu, sve dok se krećemo u analizi kulturne situacije. Ovi sektori odgovaraju određenim funkcijama kulturnog stvaranja i saopćavanja, a te su funkcije manje ili više institucionalizirane. Kako svaka kulturna ili stvaralačka djelatnost u društvu ima svoj *duhovni* ili *intelektualni vid*, uvjetovan kulturnim ciljevima, idealima ili vrednotama, i svoj *materijalni vid* (materijalna sredstva stvaranja, financijska sredstva za djelovanje određenih ustanova itd.), to ćemo biti prisiljeni da kulturnu situaciju analiziramo kako s njena intelektualnog ili duhovno-vrijednosnog gledišta, tako i s njena materijalnog gledišta.

Pokušajmo sada u glavnim crtama označiti što stvarno obuhvaćaju pojedini sektori kulturne situacije:

Sektor 1 (priprema — izražavanje): a) U intelektualnom pogledu, on obuhvaća sve pojave u vezi sa školovanjem likovnih stvaralaca (likovne akademije, majstorske radionice, privatnu pouku itd.). U pripremu ulaze i sva sredstva koja mogu izazvati motivaciju ili orijentaciju za likovno stvaranje, kao što su razna, već postojeća djela, publikacije, reprodukcije itd. Naravno da i muzeji imaju ulogu školovanja, iako je njihova uloga prvenstveno posrednička, naime da dovede umjetničko djelo u dodir s publikom. b) U materijalnom pogledu radi se o postojanju potrebnih ustanova za školovanje umjetnika te o njihovoj materijalnoj opremljenosti.

Sektor 2 (priprema — posredovanje): Ovaj sektor obuhvaća intelektualne i materijalne uvjete školovanja kadrova koji rade na posredovanju umjetničkih djela (galeristi, muzealci, historičari umjetnosti itd.).

Sektor 3 (priprema — primanje): On obuhvaća školovanje publike u okviru redovnih škola i drugih obrazovnih ustanova (narodna i radnička sveučilišta i sl.).

Sektor 4 (akcija — izražavanje): Radi se o svim pitanjima stvaralaštva samih likovnih stvaralaca, individualnih i kolektivnih, koja se odnose na slobodu stvaranja, idejnu orijentaciju, ideale, razvojne stadije i slično, a i na materijalna sredstva stvaranja (ateljei, boje itd.).

Sektor 5 (*akcija — posredovanje*): Ovaj sektor obuhvaća veoma raznoliku i raznovrsnu mrežu likovnih posrednika, kao što su muzeji, galerije, prodajni saloni, konzervatorski zavodi, štampa i publikacije, radio i televizija. Pored izlaganja ovaj sektor ima funkciju i prodaje umjetničkih djela. On dovodi umjetnika u vezu s publikom i tržištem, pa u suvremenom društvu ima odlučni značaj za uspjeh i blagostanje likovnog stvaraoca.

Sektor 6 (*akcija — primanje*): Radi se o akciji koja se sastoji u neposrednom dodiru publike s umjetničkim djelom, dakle o primanju ili konzumiranju umjetničkog djela. Ovo primanje može biti spontano ili organizirano, a u organiziranoj akciji primanja važnu ulogu igraju vodiči, animatori, ljubitelji kulturnih manifestacija.

Shema strukturiranosti područja likovnog stvaranja

Saopćavanje

Izražavanje	Posredovanje	Primanje
Školovanje stvaračaca	Školovanje posrednika	Školovanje publike
Sloboda i idejnost stvaranja	Posrednici kao muzeji, galerije, prodajni saloni, RTV, štampa, publikacije	Publika, pohađanja izložbi, muzeja itd. uloga animatora, vodiča itd.
Samoocjenjivanje ili samokritika individualna ili po likovnom udruženju	Kritika u štampi i stručnim časopisima, naučne publikacije itd.	Reakcije publike i javnih organa, kulturna politika, instituti za javno mnjenje itd.
Priprema Akcija Ocjena		
S t v a r a n j e		

Sektor 7 (ocjena — stvaranje): U pitanju je ocjenjivanje stvaranja koje umjetnik sam daje svojem djelu. Isto tako i forum umjetnika u vidu stručnog udruženja ili rada nekih permanentnih žirija. Tu se radi i o interpretaciji vlastitog rada kako bi on bio razumljiviji drugima.

Sektor 8 (ocjena — posredovanje): Ovo je veoma važan i osjetljiv sektor, jer sadržava ono što se u najširem vidu naziva kritika umjetničkog stvaranja. Ta se kritika vrši preko dnevnih ili periodičkih publikacija, koji put i živom riječju (predavanja), a nju obavljaju kako profesionalni kritičari tako i eksperti, likovni stručnjaci, historičari umjetnosti.

Sektor 9 (ocjena — primanje): Ocjenjivanje djela može vršiti i sama publika, iako to ona radi redovito neformalno, više usmenom predajom nego pisanom riječju. Pisana riječ može doći do izražaja u mišljenjima koja su saopćena putem anketa, knjiga dojmova, pisama upućenih dnevnoj štampi, itd.

Kad imamo na umu pojedine ustanove koje djeluju na likovnom sektoru, obično nemamo nikakvih poteškoća da ih uvrstimo u navedene sektore, jer se uvijek radi bilo o školovanju, bilo o posredovanju, bilo o valorizaciji likovnog stvaralaštva. No, neke od tih ustanova mogu djelovati na nekoliko sektora. Na primjer, muzej se može baviti isto tako obrazovanjem publike kao i posredovanjem u izlaganju umjetničkih djela, a može se baviti i valorizacijom umjetnina vršeci odgovarajuća istraživanja na tom području. Naravno, u takvu slučaju potrebno je ovu ustanovu, s obzirom na funkcije koje ona stvarno vrši, uvrstiti istovremeno u više sektora u skladu s njenom djelatnošću. To je potrebno utoliko više što se može postaviti problem *polivalentnosti* kulturnih ustanova, odnosno njihove *specijalizacije*. Ovo zavisi od određenih tendencija kulturnog razvitka, pa i od samog stupnja kulturnog razvoja. Tako muzeji u manjim mjestima redovito dobivaju izvjesni polivalentni karakter, dok se u velikim gradovima više specijaliziraju za određene aktivnosti.

Jedan problem koji valja riješiti u vezi sa sistematizacijom kulturnih ustanova po navedenim sektorima jest i pitanje kamo smjestiti vladine ustanove zadužene za kulturni sektor (sekretarijate za kulturu, referente za kulturu, razne komisije i slično)? Po našem mišljenju, njih valja uzeti, kao i sve druge organe vlasti, kao ustanove koje se vežu uz *posredovanje* u društvenom životu, jer je u demokratskom uređenju uloga vlasti prvenstveno posrednička. Stoga bismo takozvane vladine ustanove, kao i čitavu kulturnu

politiku, stavili u drugu kolonu, i to najvećim dijelom u sektor pripreme za posredovanje, jer kulturna politika i nije drugo nego način da se kulturni stvaralac dovede u vezu s kulturnim potrošačem, i obratno. Naravno, u jako etatiziranim sredinama, kao što je slučaj u Sovjetskom Savezu, organi vlasti veoma su prisutni posrednici ne samo u ocjeni ili valorizaciji umjetničkih djela (sjetimo se uloge Zdanova!) već i u organizaciji izlaganja, a imaju gotovo odlučnu riječ u otkupu samih djela. Iako se kod nas državna vlast više ne upliće u idejnu orijentaciju likovnih stvaralaca, ona još predstavlja značajan faktor u otkupu djela.

Dinamika društvenog razvitka, kulturne vrednote i kulturna situacija

Nemoguće je odrediti značaj ili smisao neke kulturne pojave, jednog stava ili mišljenja, ako se ono ne oslobodi statične ukrućenosti i stavi u vremenski tok, u određeno društveno zbivanje, u izraženo kulturno htijenje. Da bismo mogli shvatiti i ispravno tumačiti kulturnu situaciju u koju nam daje uvid naša anketa o likovnim stvarateljima, neophodno je da pokušamo ocrtati neke osnovne razvojne tendencije društvenog i kulturnog razvitka. U našem društvenom kretanju možemo razlikovati dvije razvojne linije: jedna koja nosi univerzalno obilježje, a u vezi je s općim tendencijama razvitka evropske kulture; druga je u vezi s posebnom dinamikom razvitka socijalističkog društva i, naročito, dinamikom naše socijalističke revolucije.

Kako bismo mogli veoma uopćeno odrediti opće tendencije kulturnog razvitka, naročito s obzirom na promjene u pogledu na svijest suvremenog čovjeka? Uzet ćemo slijedeću analizu *Richarda F. Behrendta*:

»1. Stezanje oblasti vjerovanja i time transcendentnih sila u prilog ljudskog znanja i na njemu zasnovanog djelovanja, kao što je kontrola prirodnih činilaca u medicini, kontrola rađanja i mnoge druge. Rast kulture znači, sasvim jednostavno rečeno, sve bolje održavanje i obogaćivanje života pomoću planskih ljudskih uređenja i time premještanje interesa za spas duše u onostranom životu na dobar život u ovom životu, od molitve na društvenu akciju. Dakle: proces *sekularizacije* (posvjetovljenja).

2. Iščezavanje objektivnih i ideoloških pretpostavki za autoritativne oligarhijske poretke, dakle za one oblike vladavine koji se pozivaju na vjeru i tradiciju. Na mjesto božjeg objavljivanja i

njegovih najava i tumačenja po prorocima i svećenicima, sada dolazi naučeno znanje; čitanje, pisanje i računanje, poznavanje književnosti nisu više monopol malih obrazovnih elita à la dr Faustus. Pravo bogom posvećenih vladara da vrše neograničenu moć uspješno je osporeno. Objektivno nužno, iako postepeno i relativno nivelirane prihoda i posjeda uslijed nesuzdrživog širenja načela učinka kao mjerila vrijednosti, napredovanja i društvenog položaja, unosi pokretljivost u staleški društveni poredak, pokapa nasljedne elite koje su počivale na načelu poroda i stavlja jedan otvoreni društveni poredak na mjesto dosadašnjeg zatvorenog društvenog poretka. Dakle proces *demokratizacije*.

3. Industrijalizacija, proširenje oblasti odnosa uslijed porasta tržišne privrede, stvaranjem sve većih privrednih jedinica i sve brojnijih zanimanja znači povećanu pokretljivost stanovništva, masovno preseljavanje iz sela u grad, iz poljoprivrede u manufakturna i uslužna zanimanja, znači također porast i oblikovanje diferencirane strukture pučanstva u mnogim selima i gradićima. Na taj način slabe stare, uske »zajednice«, primarne tvorevine kao što su pleme, obitelj, susjedstvo, seoske i crkvene zajednice, u prilog bezbrojnih sekundarnih, dakle funkcionalno organiziranih društvenih tvorevina, naročito institucionalnih, kao što su škola, država, poduzeće, udruženje, tako da one gube onu strogu kontrolu koju su prije vršile nad svojim članovima. Tako raste područje individualne autonomije. Pojedinaac može sve slobodnije birati svoje zvanje i način obrazovanja, svoje mjesto stanovanja, svoju religioznu pripadnost, svoje političko stajalište, a također i svojeg seksualnog ili bračnog partnera. Dakle: proces *pokretljivosti i liberalizacije*.

4. Dobre stvari u životu postaju brojnije, manje oskudne, one nisu više privilegije manjeg broja ljudi kojima je sudbina bila sklonija. Da bi čovjek mogao živjeti od minimuma nije više prisiljen da druge porobljuje ili iskorištava ili kao takmace istrijebi; to nije više niti moguće. Umjesto toga jedina mogućnost za daljnje povećanje blagostanja leži u dobrovoljnoj suradnji sa sve većim brojem ljudi svuda na zemlji, radi zajedničkog probitka, dakle kao partnere, bilo da su pripadnici poduzeća, mušterije ili opskrbljivači u oblasti privrede ili istraživači ili partneri u dogovaranju oko izgradnje jednog ljudskog poretka lišena nasilja (iako sigurno ne bez sukoba), koji nam je potreban da bismo spriječili konačnu katastrofu u vidu trećeg svjetskog rata. Zahtjevi moderne industrije i života u velikim gradovima okupljaju sve više ljudi različitog geografskog, ideološkog, klasnog, također rasnog

ili nacionalnog porijekla i prisiljavaju ih da se međusobno odnose ravnopravno. Tako dolazi do slabljenja i ranije krutih kastinskih razlika u Indiji. Dakle: proces učenja strategije sveobuhvatne suradnje.

5. Napredak u tehnici i mehanizaciji, ne samo proizvodnje i saobraćaja već i ratne tehnike, oslobodio je čovjeka od fizičkih napora i opasnih poslova. Glava postaje sve važnija od mišića. Time gubi muškarac biološku prednost pred ženom — značaj njegove veće fizičke snage. A tjelesna hrabrost, koja je tako dugo oblikovala specifično muškaračke vrline, postaje manje značajna od hrabrosti samostalnog mišljenja i djelovanja u društvu, koje je sve više upućeno na razasuto, demokratsko upravljanje umjesto na centralno rukovođenje pomoću manjine. Dakle: proces intelektualizacije društvenih potreba.³⁾

Bez obzira na to što bi se ovi procesi mogli sumirati i nadopuniti različitim nijansama, čini nam se da je Behrendt veoma dobro definirao dominantne procese koji prate dob intenzivne industrijalizacije našeg kontinenta. Još jednom mogli bismo ove procese ovako utvrditi:

1) *Sekularizacija* (posvjetovljenje) ili, dodajemo, *modernizacija*, što znači napuštanje tradicionalnih i religijskih vjerovanja i preuzimanje spoznajnih tekovina znanosti, štoviše stvaranje vjere u znanost i tehniku kao izvora stalnog napretka. Znamo da ova opća promjena u mišljenju ljudi ima i neke svoje negativne strane, na koje je upravo veoma osjetljivo kulturno stvaranje u oblasti umjetnosti. Protiv pretjerane racionalizacije naše kulture ono ističe ulogu mašte i iracionalnih pobuda. Međutim, kad je riječ o stvaracima i umjetnostima, onda sekularizacija znači da su filozofija i znanost dobili onaj značaj u intelektualnim bavljenjima i razmišljanjima umjetnika što su ga nekoć imali religija i mitovi. To nam najbolje pokazuje stalna inspiracija likovne umjetnosti u oblasti znanstvenih dostignuća (od impresionizma i ekspresionizma sve do danas sa raznim postupcima nefigurativne umjetnosti) u kojima je tehničko-analitičko mišljenje potisnulo mišljenje u naslijeđenim simbolima i vizijama. O tim izvorima idejne orijentacije likovnih stvaralaca govori i anketa koju smo proveli među našim likovnim stvaraocima⁴⁾.

³⁾ Richard F. Behrendt, Tugenden von gestern und für morgen, in »Futurum«, B. I. H. 1., 1968, Meisenheim am Glan.

⁴⁾ Vidi: Maja Minček, Likovni stvaraoci i kulturna sredina, u istom ovom istraživanju. Anketom je obuhvaćeno 38% članova ULUH-a (212 od 560 na splitsku). Uzorak je reprezentativan s obzirom na podjelu po generacijama (do 25 god., od 36 do 55, i od 56 godina dalje).

»Ako biste pokušali dovesti u vezu umjetničko stvaranje sa drugim bitnim stvaralačkim ili misaonim djelatnostima u ljudskom životu, koja od niže navedenih vam izgleda najbliža vašem stvaranju?«

Odgovori	Postoci (%)
Filozofija	41
Igra	19
Znanost	15
Tehnika	2
Religija	2
B. o.	16

Očito je da je suvremena umjetnost u svojoj inspiraciji daleko od religije, da je malo zaokupljena transcendentnim vrijednostima, odnosno da su ulogu religije preuzele filozofija i znanost. Gornje pitanje, međutim, traži da se likovno stvaranje dovede u vezu s navedenim oblastima, tako da igra i filozofija, vjerojatno kao oblik spekulativnog bavljenja, prevladavaju. Rezultat bi bio drugačiji da se tražilo od stvaraoca da kaže što najviše utječe na oblikovanje njegova nazora o svijetu. Ipak, i gornji su odgovori dovoljan dokaz posvjetovljenja u idejnoj orijentaciji.

2) Proces *demokratizacije* očit je u suvremenom društvu, naročito što se tiče pristupačnosti školovanja i izbora zanimanja, pa je i otvorenost društvenih struktura omogućila lako opredjeljivanje za umjetnička zanimanja. Broj kreativnih ličnosti na području umjetnosti danas je veći nego ikada, jer su i izgledi za stjecanje minimuma životnih sredstava jako narasli u industrijski razvijenim društvima. Demokratizacija u kulturi očituje se prije svega kao mogućnost izbora u opredjeljenju, prisutnost alternativa, dakle izvjestan pluralizam u načinima i orijentacijama idejnog djelovanja, što u umjetnosti znači, prije svega, sloboda stila. Valja reći da je i u našem društvu ovaj proces demokratizacije, koji podrazumijeva slobodu opredjeljenja u stilskoj i idejnoj orijentaciji, općenito priznat. Naša anketa to potvrđuje. Budući da u našem društvu postoji stvarna sloboda umjetničkog stvaranja, pitali smo kako se sami stvaraoci odnose prema pojavi pluralizma.

»Suvremenu kulturnu situaciju kod nas i u drugim zemljama karakterizira izvjesno mnoštvo ili pluralizam tendencija, stilova i izraza. Kakav je vaš stav prema ovom pluralizmu?«

Odgovori	%
1. Pluralizam je nužna pojava razvijenog kulturnog života.	27
2. Pluralizam pripada prelaznoj epohi koja još nije našla svoj sistem vrijednosti.	23
3. Pluralizam je prirodna posljedica individualizacije kulture.	21
4. Pluralizam je izraz odsutnosti velikih stvaralačkih ličnosti.	8
5. Pluralizam je izraz dekadencije suvremenog društva.	8
6. Doba velikih i dominantnih stilova pripada prošlosti.	3
7. B. o.	8

Očito je da većina likovnih stvaralaca smatra pluralizam, iako ga različito tumači, nužnom posljedicom razvitka suvremenog društva. Kod velikog se broja osjeća nostalgija za »vremenom velikih stilova«, jer smatra da »veliki stil« rađa i »velike ličnosti«! Samo 8% smatra da je to izraz društvene dekadencije, dakle jednog stanja u društvu koje bi trebalo vjerojatno ukloniti.

3) Proces *liberalizacije* znači ovdje istovremeno i proces *individualizacije*, to jest progresivnog oslobađanja ljudske ličnosti od društvenih kontrola koje proizlaze iz njegove uže i šire zajednice, zajednice u primarnom smislu kao čvrsto integriranog oblika ljudskog udruživanja, koje kao takvo vrši naročito jak utjecaj na socijalizaciju ličnosti, na podvrgavanje grupnim normama ponašanja. Nema sumnje da ovaj tradicionalni oblik socijalizacije pomoću čvrsto integriranih zajednica plemenskog, seoskog ili obiteljskog tipa nema više danas u društvu onaj značaj koji je imao prije. Na području kulture ova individualizacija znači za pojedinca veću obavezu da *samostalno izgradi* ne samo norme svojeg ponašanja nego i svoje životne ideale. Na području kulture kao značajan faktor socijalizacije može se smatrati školovanje, naročito ono na nivou samog poziva, dakle likovnog stvaranja. Nekoć je, u srednjem vijeku, likovno školovanje značilo istovremeno i pripadanje određenoj likovnoj školi. Likovni je učitelj bio i ostao likovni vođa, uzor za stvaranje. Ova se situacija jako izmijenila, naročito u toku 19. stoljeća. Ako danas govorimo ponovo o tome, to je stoga što se u socijalizmu pojavila teorija *socijalističkog realizma*, koja se u Sovjetskom Savezu smatra

obaveznom za svakog umjetnika, tako da je socijalizacija umjetnika strogo podvrgnuta društvenim normama. Za nas ova situacija ne važi, pa čak nije mnogo važila niti onih nekoliko godina nakon oslobođenja do prekida sa Sovjetskim Savezom godine 1949. Za ilustraciju ove teze uzet ćemo dva pitanja iz ankete, od kojih se jedno odnosi na utjecaj školovanja u Akademiji za likovne umjetnosti, a drugo na utjecaj socijalističkog realizma.

»Ako izuzmemo stjecanje čisto tehničkog znanja, da li je obrazovanje u toku redovnog školovanja na Akademiji utjecalo na vašu estetsku orijentaciju (izraz, stil, smjer), te da li je taj utjecaj bio trajan ili privremen?«

Odgovori	Postoci (%)
Trajan	10
Privremen	52
Nikakav	31
B. o.	7

Dakle, svega 10% smatra da je školovanje izvršilo trajan utjecaj. Taj postotak još je manji kod onih stvaralaca koji su zadržali status slobodnih umjetnika, dakle kod slikara bez stalnog zanimanja, a to su oni koji se sami probijaju kroz život sa svojom umjetnošću. Među njima svega tri posto govori o trajnom utjecaju! Jasno je da je Akademija veoma slab faktor normiranja umjetničkog stvaranja u pogledu estetskog opredjeljenja!

I drugo pitanje o ideološkom utjecaju socijalističkog realizma govori u prilog veoma liberalnog kursa na likovnom području.

»Jedno je vrijeme kod nas u likovnoj teoriji i kritici prevladavala teorija socijalističkog realizma. Da li je ova teorija imala utjecaja na vaše stvaranje u tom periodu?«

Odgovori	Postoci (%)
Velik utjecaj	1
Znatan utjecaj	8
Malen utjecaj	15
Nikakav utjecaj	64
B. o.	12

Utjecaj socijalističkog realizma ne znači nipošto da je on predstavljao izrazitu prisilu, jer on može odgovarati trajnijem ili privremenom afinitetu likovnog stvaraoaca, naročito ako on stoji u znaku velikog ugleda jedne ideologije, kao što je bio slučaj sa socijalizmom odmah nakon pob-

jede nad fašizmom. Ipak, i s takvom rezervom, očito je da uloga prisile ili nasilnog normiranja nije gotovo postojala, te ako je u nekim slučajevima i postojala, bila je kratkotrajna i bez većeg značaja za likovnu orijentaciju umjetnika. Postoje u našem likovnom životu umjetnici koji su sasvim iskreno prešli kroz ovu fazu i dali u njoj jedan dio od svojih najljepših ostvarenja, tako da nemaju nikakva razloga da se te faze odriču kao ličnog „promašaja“!

4) R.F. Behrendt govori o procesu „sveobuhvatne suradnje“ kojoj se ljudi uče kroz suvremene društvene odnose (svjetsko tržište, mnogobrojne veze s drugim zemljama, telekomunikacije itd.). Svakako da društveni procesi po svojoj univerzalnoj prirodi pridonose ukidanju one netrpeljivosti i etnocentrizma koje su gajila zatvorena društva zasnovana na strogo nacionalnoj tradiciji. Ovaj proces dokidanja etnocentričkih oblika ponašanja možemo okarakterizirati i kao proces *univerzalizacije kulture*. Kozmopolitizam je jedan od oblika ove univerzalnosti kulture. Stvaraoci kulture imaju osjećaj da su uronjeni u te opće procese te da učestvuju u njima u svjetskim razmjerima. Pojam tradicije i nacionalnih okvira postaje beznačajan u odnosu na ove sveobuhvatne procese. Likovni su stvaraoci svjesni ove situacije, što dolazi do izražaja u njihovom izboru društvenih vrednota, odnosno u poimanju osnovne vrijednosne orijentacije umjetničkog stvaranja.

»Da li biste mogli reći koji je sistem kulturnih vrednota najviše utjecao na vaš likovni izraz? Ako je u nekoj ranijoj fazi djelovao isti vrijednosni sistem ili neki drugi, navedite i to pod odgovarajući odgovor“.

Odgovori	Postoci (%)	
	Sada	Prije
Nacionalna tradicija	13	12
Socijalistička ideologija	8	12
Folklor	4	2
Kulturna egzotika (izumrle ili daleke civilizacije)	10	8
Univerzalne tendencije evropske kulture	50	37
B. o.	15	33

U ovoj tabeli vidi se izvjesno opadanje utjecaja socijalističke ideologije, podjednak utjecaj nacionalne tradicije, ali jak porast utjecaja univerzalnih tendencija evropske kulture. Jedna šestina anketiranih nije odgovorila na ovo pitanje. U svakom slučaju, univerzalističke tendencije jasno dominiraju u odnosu na tradicionalne.

Iako u ovom pitanju sam pojam »nacionalna tradicija« ne mora značiti još izrazite tradicionalističke vrijednosti.

5) Na petom mjestu Behrendt govori o *intelektualizaciji* društvenih potreba. Potonja je odraz sve veće racionalizacije društvenog života i posebno proizvodnje, kao i sve većeg utjecaja znanosti i tehnike na svakodnevni život čovjeka. Intelektualizacija je posljedica i sve većeg broja školovanih ljudi, i to na sve višem nivou školskog obrazovanja. Intelektualizaciji društvenog života odgovara u području umjetnosti također izvjesna intelektualizacija, koja se naročito izražava kao zaokupljenost umjetnika izvjesnim analitičkim postupcima u stvaranju, u prevlasti postupaka ili »procedea«, izražajnih sredstava nad tematikom, izvjestan konstruktivistički stav prema stvaranju. Sve ove tendencije lako je utvrditi u raznim smjerovima moderne umjetnosti, ali oni nisu bili predmet posebnog ispitivanja u spomenutoj anketi. Međutim, postoji jedan karakterističan podatak, a to je da je gotovo svaki završeni čak likovne akademije, završivši školovanje, dalje učio *nove tehnike* likovnog izražavanja. Tako 70% anketiranih izjavljuje da im tehničko znanje stečeno u akademiji nije bilo dovoljno i da su radili kasnije na usvajanju novih tehnika.

Socijalistička revolucija i likovna situacija

Ono što obilježava našu kulturnu situaciju jest da se, pored nekih univerzalnih tendencija razvitka modernog industrijskog društva, pojavljuju tendencije koje su svojstvene razvitku socijalističke revolucije, odnosno socijalističkog društva. Socijalistička revolucija unosi specifičnu dinamiku u društveno kretanje, jer nišani istovremeno na prevrat društvenih odnosa i društvenih vrednota. Mi smo već prije, imajući na umu kulturne probleme, pokušali pronaći put kako bi se mogla odrediti ova dinamika socijalističke revolucije i njen utjecaj na društvene vrednote.⁵⁾

U razvitku socijalističke revolucije razlikovali smo dvije faze: *fazu totalizacije i fazu detotalizacije*. Prva je išla do godine 1950. otprilike, a druga je nastupila poslije tog perioda. *Proces totalizacije* obilježavala je prevlast političko-ideološke sfere na ostalim oblastima društvenog života, izvjesna homogenizacija društva u

⁵⁾ Vidi izvještaj »Društveni procesi i društvene vrednote«, Institut za društvena istraživanja Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1969, u kojima se nalaze prilozima R. Supeka, M. Čaldarovića, V. Rusa, D. Ritmana i A. Petaka, koji nastoje opisati dinamiku socijalističke revolucije na problem društvenih vrednota.

naročito u staljinističkoj eri, razvio kao tipična apologetska umjetnost, a ne kao kritika društvenog stanja, što je realizam u početku bio. Tako je socijalistički realizam značio istovremeno izvjesnu mistifikaciju stvarnosti i stilski kič.⁶⁾

Kad govorimo o kulturnom stvaranju, onda moramo imati na umu da u našoj civilizaciji djela stvaralaštva služe prvenstveno *individualno-ekspresivnoj* kao manifestnoj funkciji (R. Merton), to jest punom razvitku same stvaralačke ličnosti. Međutim, oni redovito imaju i jednu latentnu *socio-integrativnu* funkciju, to jest služe učvršćivanju, afirmaciji ljudske zajednice. Doduše, socio-integrativna funkcija može biti predmet negacije, jer se ona izražava dijalektikom afirmacije ili negacije, iako u svom negatorskom obliku ona cilja na transcendiranje postojećeg stanja i postizanje višeg, idealnijeg. Ona imanentno kritikuje postojeće, ali ova kritička ili negatorska funkcija i ulazi u socio-integrativnu funkciju kao njena dijalektička duša. Samo tako možemo shvatiti različite oblike umjetničkog ekspresionizma ili nadrealizma.

Socijalistička revolucija izbacila je na planu socio-integrativne funkcije isključivo soc-realističku umjetnost i njoj odgovarajuću teoriju. Ona nije shvatila da tu istu funkciju razvija i konstruktivistička i nefigurativna umjetnost, onda kad ističe sintezu likovnih umjetnosti na planu konkretnog oblikovanja stvarnosti (arhitektura, skulptura, dizajn, slika), to jest kad se smještava na plan znanstveno-tehničke revolucije, čije su integrativne tendencije možda stabilnije nego one koje proizlaze iz socijalističke ideologije, kao što pokazuje barem naše iskustvo. Ne shvaćajući ova dva kolosijeka socijalne integracije, koja se jednom vrši na planu socijalističke ideologije, a drugi put na planu znanstveno-tehničke revolucije, kao bitnim vidovima kulturne dinamike suvremenog društva, teoretičari socijalističkog realizma nisu sposobni da prate dijalektiku razvitka suvremene umjetnosti i dolaze po pravilu do sasvim pogrešnih zaključaka.

Vidjeli smo da kod nas veće zabune u tom pogledu nije bilo. Nešto drugačija bila je situacija u likovnoj kritici do pedesetih godina.⁷⁾ Prirodno je da je faza totalizacije socijalističke revolucije, kad je postojao opći društveni zanos i tendencija svakoga progresivnog pojedinca da se identificira sa ciljevima i vrednostima socijalističkog pokreta, spontano dolazilo do preuzimanja socijalističkog realizma. To se naročito odrazilo na

⁶⁾ R. Supek, Psihologija modernizma, u knjizi »Umjetnost i psihologija«, MH, Zagreb, 1958.

⁷⁾ Vidi: Maja Minček, Razvitak likovne kritike od oslobođenja do danas, Analiza na osnovu analize sa držaja, u ovom istom istraživanju.

onoj generaciji koja je umjetnički počela sazrijevati u toku rata, nešto manje na starijoj generaciji, a gotovo nikako na generaciji koja ulazi u umjetnički život poslije pedesetih godina. To nam lijepo pokazuju i rezultati naše ankete.

Utjecaj socijalističkog realizma na pojedine generacije likovnih stvaralaca (u postocima)

	Do 35 god.	35—55 god.	56 i više god.
Veliki utjecaj	0	2	2
Znatan utjecaj	0	11	12
Malen utjecaj	5	16	30
Nikakav utjecaj	80	61	53
B. o.	14	7	0

Utjecaj socijalističkog realizma raste s godinama umjetnika, tako da je na najstariju generaciju i najveći. To se može objasniti time što se socijalistički realizam kod nas više u svojim ekspresionističkim ili naturalističkim oblicima (grupa »Zemlja«) pojavio prije rata kao socijalistička kritika postojećeg stanja, i nije služio kao apologetika i socijalistički kič. Karakteristično je da njegov utjecaj na generacije koje stupaju u život poslije pedesetih godina nije gotovo nikakav! Ova generacija ušla je već u fazu detotalizacije socijalističke revolucije i u likovni pluralizam, dok se socijalistički realizam u djelima sovjetskih slikara pokazuje kao »lažna umjetnost«, kao slikarstvo »tipičnoga« prema definiciji staljinističke birokracije.

Zanimljivo je da kod nas ne postoji radikalizam u pogledu *sinteze likovnog izražavanja* u arhitekturi, slikarstvu i kiparstvu koji je zastupao »Bauhaus«. To znači da ni ovaj vid socijalne integracije umjetnosti nema veći značaj, iako se on mogao pojaviti kao protuteža soc-realizmu, izražavajući istu težnju, ali na drugom planu i drugim sredstvima. Jedva da jedna desetina likovnjaka smatra sintezu »nužnom« pojavom.

»Da li vjerujete u sintezu slikarstva, kiparstva i arhitekture kao moderni »veliki stil«, ili smatrate da će se likovne grane razvijati samostalno?«

Odgovori	Postoci (%)
Sinteza je nužna.	11
Sinteza je moguća, ali nije nužna.	44
Sinteza ne dokida samostalnost specifičnih likovnih izraza.	36
B. o.	9

Čini se da je mišljenje velike većine da postoji izvjesna konvergencija u likovnom stilu suvremenosti, tako da je i sinteza moguća, ali umjetnik nije nipošto upućen da djeluje (u okviru ovakve sinteze, nego može slobodno razvijati svoj vlastiti izraz.

Ovdje se postavlja pitanje da li ovakva likovna situacija ne stvara izvjesni jaz između idejnog opredjeljenja umjetnika kao građanina i estetskog opredjeljenja kao stvaraoča, da li on ne živi u dvosmislenoj i napetoj situaciji, izložen unutarnjoj proturječnosti između svojeg ideološkog i umjetničkog opredjeljenja? Znamo da se ovo pitanje često postavljalo u vezi s velikim likovnim stvaraočima, kao što su Picasso, Braque, Marquet, Léger i drugi, koji su bili članovi francuske Komunističke partije u vrijeme kad je ona veoma žestoko zastupala socijalistički realizam i imala tako ugledne branitelje ove teorije kao što je filozof Roger Garaudy ili književnik Louis Aragon. Znamo također da spomenuti umjetnici nisu davali nikakve koncesije svojem političkom uvjerenju na račun svojeg likovnog stvaranja, a da je njihova Partija morala »trpjeti« tu ličnu devijaciju zbog njihova velikog društvenog ugleda.

Moramo reći da kod nas ne zapažamo ovu podvojenost likovnih stvaralaca, iako je sigurno postojao period (odmah nakon rata) kad su mnogi sa svojim likovnim uvjerenjem dolazili u sukob s oficijelnom estetičkom doktrinom. Većina likovnjaka danas je sklona vjerovanju da postoji intimnija veza između njihova društveno-idejnog opredjeljenja i likovnog izraza.

»Da li između vašeg društveno-idejnog opredjeljenja i likovnog izraza postoji neka intimnija veza ili ne?« (Skupina je podijeljena prema članstvu u SK).

	Član SK (%)	Nečlan SK (%)
Postoji.	40	45
Djelomično postoji.	31	28
Ne postoji.	23	16
Ne znam.	5	7
B. o.	0	4

Valja napomenuti da je oko 20% anketiranih bilo članova SK. Većina članova (71%) i nečlanova (73%) izjavljuje da intimnija veza postoji ili djelomično postoji, ali ipak veći postotak članova (23%), gotovo četvrtina, izjavljuje da ne postoji neka intimnija veza. Doista, teško je naći neku intimniju vezu između apstraktnog slikarstva i

političkog opredjeljenja. No, uzevši u cjelini, ovi podaci ne govore o nekom izrazitom jazu između političkog opredjeljenja i likovnog izraza, jer velika većina nastoji pronaći neki kontinuitet. Ova nam je konstatacija dragocjena utoliko više što možemo slobodno reći da dominacija socijalističke ideologije nije stvorila kod naših stvaralaca neku nutarnju psihičku protivrječnost ili ambivalentnost, tako da bismo mogli govoriti o „nesretnoj svijesti” u Hegelovu smislu, o onim psihičkim patnjama koje su proživljavale „lijepe duše” (schöne Seelen) u vrijeme romantizma. Ideološki faktor u suvremenoj situaciji uzima se vrlo realistički i nastoji se dovesti u sklad s ličnim interesima pojedinca.

Grafikon kulturnog blagostanja na likovnom sektoru

Kulturna situacija, kako smo je definirali, sadržava niz odnosa među pojedinim sektorima, tako da globalni uvid u situaciju pretpostavlja istovremeno uvid u pojedine sektore, kao i u odnose koji vladaju među tim sektorima. Na primjer, samo umjetnikovo stvaranje (sektor 4) možemo ispitivati u odnosu na umjetnikovo školovanje (sektor 1) kao i u odnosu prema galerijama i muzejima (sektor 5) ili prema kritici (sektor 8). Čitava kulturna situacija jest skup interakcija koje se odigravaju među pojedinim sektorima, a koje se na različite načine presijecaju, ukrštavaju, prožimlju, tako da ih je veoma teško pratiti u njihovim pojedinim vidovima, a to je i razlog zašto kulturnu situaciju smatramo difuznom i izloženom raznovrsnim tumačenjima. Ipak, način analize koji smo uveli u našu definiciju kulturne situacije dopušta mnogo jasniju, a time i strožu analizu pojedinih interakcionih skupova nego što je to slučaj kad se oslanjamo na improvizirane fenomenološke analize. Definiranje kulturne situacije pomoću dvije bitne dimenzije, kao što su stvaranje i saopćavanje, s njihovim ukrštavanjem omogućilo nam je jednu dosta čvrstu pojmovnu analizu i dobar pregled nad svim ključnim pojavama u dinamici kulturnog života. Mi smo na taj način uveli i lokalizirali ne samo ponašanje stvaraoca, posrednika i publike, nego i pojedinih ustanova i organizacija.

Ispitivanje kulturne situacije prema predloženoj shemi ima još jednu prednost, a to je da nam dopušta relativno potpun i brz pregled nad kulturnom situacijom u datom momentu. Kako kulturna situacija zavisi, s jedne strane, od njenih materijalnih uvjeta koji se mogu ispitati metodom objektivne analize (kvantitativni vidovi

postojanja i djelovanja raznih ustanova, broj djela u proizvodnji, materijalno stanje itd.) ali ne i iscrpsti, jer kulturne situacije zavise mnogo više od samih odnosa među ljudima nego od materijalnih uvjeta, to smo u mogućnosti da, s druge strane, ispitamo i *stavove ili percepciju* kulturne situacije kod pojedinih kategorija ljudi (stvaralaca, posrednikâ, publike, kritičarâ, itd.) Budući da je kulturna djelatnost eminentno duhovne prirode, to su stavovi i percepcije ljudi koji u njoj djeluju od odlučnog značaja za utvrđivanje kulturne dinamike. Naime, u jednoj vrlo siromašnoj ili kulturno oskudnoj sredini ljudima se kulturna situacija može činiti sasvim zadovoljavajuća i biti potpuno lišena nekih sukoba i unutarnjih napetosti. Naprotiv, u vrlo razvijenim i bogatim kulturnim sredinama ljudi mogu biti veoma nezadovoljni, a među raznim činiteljima koji djeluju na području kulture mogu vladati velike napetosti ili sukobi.

Mi smo za ispitivanje kulturne situacije odlučili da upotrijebimo dvije metode:

a) za utvrđivanje *stupnja kulturnog razvitka* objektivne pokazatelje o razvijenosti kulturnog života i kulturnih ustanova ili manifestacija (sada radimo na takozvanim „atlasima kulture“ za čitavu Hrvatsku);

b) za utvrđivanje *kulturne dinamike* ili zadovoljstva, odnosno nezadovoljstva s kulturnim položajem i djelovanjem pojedinih faktora, metodom ankete stavova na osnovu koje stvaramo „*grafikon kulturnog blagostanja*“.

Što je to grafikon kulturnog blagostanja?

Grafikon kulturnog blagostanja predstavlja *percepciju kulturne situacije*, onako kako smo je prije definirali, *sa strane samih nosilaca ili činilaca te iste kulturne situacije, kao što su stvaraoci, posrednici, kritičari, potrošači kulturnih dobara*. Prema tome, sam grafikon kulturnog blagostanja varira nužno prema percepciji tih nosilaca. Njegova je svrha da nam pokaže na kojim je sektorima s gledišta istih nosilaca kulturna situacija zadovoljavajuća ili nezadovoljavajuća, pozitivna ili negativna, neutralna odnosno ambivalentna. Prikazujući sektore koji su izvor nezadovoljstva onih koji su negativno ocijenjeni, možemo vidjeti na kojim se sektorima radaju *napetosti ili mogući sukobi*. Kulturna situacija uzeta u cjelini daje nam pomoću grafikona opći pregled stanja na području kulture. Razumije se da takve grafikone možemo konstruirati za sve oblasti kulturnog djelovanja (književnost, glazbu, teatar itd.). Oni nam mogu poslužiti kao osnovica za utvrđivanje određene *kulturne politike*.

Kako kulturna djelatnost ima redovita dva vida: duhovni i materijalni, to možemo konstruirati dvije vrste grafikona: *grafikon duhovnog blagostanja* i *grafikon materijalnog blagostanja* na području kulture. Pokušat ćemo sada načiniti takve grafikone na osnovu naše ankete o problemima likovnih stvaralaca. Ići ćemo redom od jednoga sektora do drugog.

Za ocjenu da li je stanje pozitivno ili negativno potrebno je na osnovu odgovora iz ankete stvoriti neke *indekse* koji o tome govore. Radi se, naravno, o najjednostavnijim indeksima koje dobivamo jednostavno deduciranjem ocjene (pozitivne ili negativne) iz odgovora koji se odnose na dati sektor. Ovi odgovori moraju jasno govoriti o stavu anketiranoga prema stanju na tom sektoru. Razumije se da će u nekim slučajevima odgovori biti istovremeno pozitivni i negativni, kad je u pitanju neko složenije stanje. Tada ćemo unositi istovremeno pozitivnu i negativnu ocjenu. (Za sektore gdje nemamo nikakav pokazatelj o sudu anketiranog stavit ćemo jednostavno nulu).

Idimo, dakle, redom po sektorima, oslanjajući se na rezultate ankete. (Iscrpne rezultate ankete vidi u radu Maje Minček).

Sektor 1 (školovanje likovnih stvaralaca): Na ovu temu imamo više pitanja koja govore o stavu likovnih stvaralaca prema školovanju na ALU. Tako na pitanje da li je za likovno osposobljavanje bilo važnije školovanje ili lično osposobljavanje, težište pada na lično osposobljavanje (19%) nasuprot školovanju (9%), ali velika većina ističe (63%) da su oba faktora podjednako važna. Postoji, dakle, samo laka tendencija prema ličnom osposobljavanju. Međutim, na pitanje da li je tehničko znanje stečeno u toku školovanja bilo dovoljno za dalji rad, velika većina (71% : 26%) odgovara da nije bilo dovoljno. Postoji mišljenje kod pretežnog broja da bi školovanje trebalo produžiti. Najznačajniji nam se ipak čini odgovor koji se odnosi na raskorak između same koncepcije školovanja na ALU i suvremenih potreba likovnog obrazovanja, jer 6% smatra da ALU „jako” ili „dosta” zaostaje dok samo 16% tvrdi da ne zaostaje za suvremenim potrebama školovanja. Isto tako samo 10% izjavljuje da je školovanje ostavilo „trajan utjecaj” na njihovu estetsku orijentaciju. Prema tome, ocjena u pogledu duhovnog sadržaja školovanja jest *negativna*. Sto se tiče materijalnih uvjeta školovanja, postoji gotovo opća suglasnost da su oni nedovoljni, odnosno, loši, tako da i u materijalnom pogledu možemo ubilježiti *negativnu* ocjenu.

Sektor 2 (*školovanje kadrova koji se bave posredovanjem*): Nemamo podataka, pa ćemo uni-
jeti nulu (0).

Sektor 3 (*školovanje publike*): Nemamo pod-
taka pa ćemo staviti nulu.

Sektor 4 (*idejni i materijalni problemi samih stvaralaca*): Sami likovni stvaraoci pozitivno oc-
jenjuju svoj idejni razvitak i kvalitet svoje um-
jetnosti. Tako, velika većina (76%) smatra svoj
likovni razvitak „kontinuiranim”, iako ih je
52% „prolazilo kroz faze”. Vidjeli smo da postoji
puna sloboda stvaranja, te da jedna oficijelna
doktrina koja je samo nekoliko godina nakon
oslobođenja djelovala „prisilno”, kao soc-reali-
zam, nije djelovala na veći krug stvaralaca pri-
nudno. Što se tiče slobode likovnog stvaranja, si-
tuacija je pozitivna. Na pitanje da li naše društvo
ima bolju ili goru umjetnost nego što je zaslužuje,
37% smatra da je ona „mnogo bolja” i „bolja”,
dok 44% smatra da je „adekvatna”, a samo 10%
da je „gora”. Očito je da je mišljenje likovnih
stvaralaca o vlastitom stvaranju *pozitivno*.

Drugačija je slika kad se pita o materijalnom
položaju likovnih stvaralaca. Samo 3% smatra
materijalni položaj dobrim, 24% osrednjim, dok
ga 65% smatra slabim i veoma slabim. Loše se
ocjenjuju materijalni uvjeti rada, jer 44% smat-
ra da su u pogledu ateljea, likovnog materijala,
uvjeti „loši”, a 37% ih smatra osrednjim. U
prilog lošeg materijalnog stanja govore i podaci,
prema kojima 51% izjavljuje da imaju mjesečni
prihod ispod 1.000 novih dinara, a samo 10%
izjavljuje da ima prihode iznad 1.500 novih
dinara. Bez preterivanja možemo zaključiti da
je u prosjeku materijalna situacija slaba, pa će
naša ocjena biti *negativna*.

Sektor 5 (*uloga likovnih posrednika*): U an-
keti se nalazi jedno pitanje koje se odnosi na
kulturni medij, u koji su uključeni gotovo svi
posrednici koji prvenstveno djeluju na razini
takozvanog javnog mnijenja u kulturnom životu.
Pogledajmo ovo pitanje.

RUDI SUPEK

»Kulturni medij stvara prisutnost raznih kulturnih faktora u društvenom životu. Da li osjećate u većoj ili manjoj mjeri prisutnost dolje navedenih kulturnih faktora u našem likovnom životu?«

	Odgovori u postocima	
	Dovoljno	Nedovoljno
Likovna kritika	21	60
Sredstva masovnih komunikacija (štampa, RTV)	29	56
Likovni saloni i galerije	41	43
Univerzitet	12	59
Kulturno-politički faktori	15	65
Društvena elita	12	59
Poznavaoi i ljubitelji	40	43
Uski krug prijatelja	58	22

(Odgovori »jako« i »dovoljno« stegnuti su u jednu kolonu, a isto tako i odgovori »nedovoljno« i »nikako«).

Kao što vidimo, svi su posrednici ocijenjeni negativno, izuzevši uski krug prijatelja, koji ionako ne predstavljaju posrednike u pravom smislu riječi. I ocjenjivanje rada likovnih salona i galerija bolje je, iako samo za nijansu teži negativno. Međutim, bitna sredstva djelovanja na javnom planu, kao što su likovna kritika, masovna sredstva komunikacija, kulturno-politički faktori, pa čak i uloga univerziteta, ocijenjena su negativno. O ulozi posredovanja, kao veoma važnoj funkciji u kulturnom životu jedne razvijene sredine, imali smo još jedno pitanje koje potvrđuje već ovo koje se odnosi na značaj »kulturnog medija«.

»U suvremenom društvu za umjetnika je važna razvijena mreža posrednika između stvaraoca i potrošača ili uživaoca umjetnosti. Kako ocjenjujete ulogu posredovanja pojedinih društvenih faktora na likovnom sektoru, imajući na umu njihove objektivne mogućnosti?«

	Odgovori u postocima	
	Dobra	Loša
Galerije i muzeji	40	37
Prodajni saloni (zadruga itd.)	24	61
Likovna kritika	15	69
Propaganda u dnevnoj štampi	23	62
Propaganda u RTV	37	47
Škole i fakulteti	17	57
Organi kulturne politike	17	63
Eksperti i animatori publike	11	61
Referenti u privrednim organizacijama	5	72
Turističke organizacije	21	62

(U koloni »dobra« stegnuti su odgovori i na »vrlo dobra«, a u koloni »loša« i odgovori »vrlo loša«. Postoci koji nedostaju u odgovorima do 100 posto, otpadaju na one koji nisu odgovorili).

Nakon ovoga veoma jasnoga i direktnog pitanja o ulozi posrednikâ možemo reći da su jedino muzeji i galerije dobili pozitivnu ocjenu, dok su svi drugi dobili negativnu ocjenu, pri čemu su najnegativnije ocijenjeni (ako izuzmemo referente u privrednim organizacijama, koji su rijetki i čija je uloga doista malo značajna) likovni kritičari, a iza njih odmah dolaze organi kulturne politike te dnevna štampa (nešto je pozitivniji stav prema radio-televiziji). Jasno je da likovni stvaraoci ocjenjuju ulogu posrednika *negativno*. Radi se, dakako, o njihovoj idejnoj ulozi, jer o materijalnim mogućnostima njihova djelovanja nismo anketirali likovnjake, tako da u tom pogledu ne možemo dati neki odgovor.

Sektor 6 (*ponašanje publike*): Rašireno je mišljenje o niskom kulturnom nivou naše publike, pa neki smatraju da je on danas niži i od onog prije rata. Ovaj kulturni nivo publike ne može se opravdati niskim životnim standardom, jer 73% likovnjaka smatra da postoji »velik raskorak« između porasta životnog standarda i interesa publike za umjetnosti. Samo 3% misli da ne postoji nikakav raskorak! Na pitanje koji su uzroci ovog raskoraka, 52% smatra da je tome uzrok »nedovoljno obrazovanje publike« i »općenito nizak kulturni nivo«, a samo 10% smatra da je to »slabost likovne kritike«, a još manji postotak od 9% misli da se radi o »nepristupačnosti same umjetnosti«. Očito je da je kultura publike po ocjeni *negativna*, dok se materijalno stanje smatra relativno *povoljnim*.

Sektor 7 (*samoocjenjivanje likovnih stvaračaca*): Već smo naveli da likovnjaci smatraju da naše društvo ima bolju umjetnost nego što je zaslužuje, a to znači da je ona općenito iznad općeg nivoa društva. Dakle, ocjena je pozitivna. Međutim, likovnjaci smatraju da je raširena pojava da umjetnici daju koncesije ukusu publike i tržišta, i to u veoma velikom postotku (65%), dok ih samo 18% smatra da je ta pojava »rijetka«, a samo 9% da je »iznimna« ili »nepostojeća«. To znači: dok je valorizacija kvaliteta naše umjetnosti sa strane samih stvaralaca *pozitivna*, materijalno stanje prisiljava ih da daju koncesije publici i tržištu na štetu umjetnosti. Materijalni uvjeti koji omogućuju kvalitet jesu *negativni*.

Sektor 8 (*likovna kritika*): Ovo je sektor na koji su likovni stvaraoci veoma osjetljivi i, odmah možemo dodati, na kojemu su jako nakostriješeni. Vidjeli smo iz ranijih tabela o likovnim posrednicima da likovnu kritiku ocje-

njuju *negativno*. Naravno, nemamo podataka kako gledaju na materijalnu mogućnost vršenja kritike uopće.

Sektor 9 (*ocjene sa strane javnog mnijenja*): O tome nemamo podataka na osnovu naše ankete.

Na taj smo način izvršili pregled ocjenjivanja ili percepcije kulturne situacije po likovnim stvarateljima. (Detaljnije analize nalaze se u izvještaju Maje Minček o ovoj anketi). Pregled ovih ocjena dopušta nam da stvorimo grafikon kulturnog blagostanja u duhovnom i materijalnom pogledu. Naravno da nam podaci za neke sektore nedostaju.

*Grafikon duhovnog blagostanja
(Likovno stvaralaštvo)*

	Izražavanje	Posredovanje	Primanje
Priprema	—	0	0
Akcija	+	—	—
Ocjena	+	—	0

*Grafikon materijalnog blagostanja
(Likovno stvaralaštvo)*

	Izražavanje	Posredovanje	Primanje
Priprema	—	0	0
Akcija	—	0	+
Ocjena	—	0	0

Što nam pokazuju ovi grafikonu kulturnog blagostanja? Da je *kulturna situacija na području likovnog stvaranja nepovoljna*. Ona je izvor dubokog nezadovoljstva kod likovnih stvaralaca. Ona upućuje na niz protivrječnosti i mogućih sukoba, od kojih ćemo, prema predloženim grafikonima, istaknuti samo one koji su najvidniji, iako to nisu očito jedini, ali su vjerojatno najvažniji.

1) Školovanje likovnih stvaralaca koji svoju umjetnost smatraju u prosjeku u kulturnom pogledu društveno natprosječnom, nije adekvatno rezultatima koje oni postižu. Oni su u velikoj mjeri, kako u pogledu stjecanja novih tehnika izražavanja, tako i u pogledu estetske orijentacije, upućeni sami na sebe.

2) Umjetnici ocjenjuju uvjete pod kojima rade da su povoljni u pogledu idejne slobode stvaranja i orijentacije, ali su nepovoljni u pogledu materijalnih uvjeta rada i života.

3) Općenito se uloga društvenih posrednika, počevši od likovne kritike do masovnih sredstava komunikacije, ocjenjuje negativno, te je posljedica takva stanja odsutnost onoga »kulturnog medija« koji je preduvjet normalnoga kulturnog života svake umjetnosti. Prema svemu sudeći, postoji kod nas duboka kriza kulturnog medija, što se može objasniti općom zapostavljenošću našega kulturnog života, za što se smatra odgovornim ne samo niski nivo publike nego i nedostaci kulturne politike, čiji se organi veoma strogo sude. Ipak, čini se da težište za ovakvu situaciju pada na insuficijentnost onih faktora koji normalno stvaraju »kulturni medij«, kao što su likovne kritike, štampa, prosvjetni i politički faktori.

4) Što se tiče publike, postoji uvjerenje da je njezin materijalni životni standard mnogo viši od njena intelektualnog standarda ili, još konkretnije, od postojećih interesa za likovno stvaralaštvo, a koji interesi zavise, dakako, od onih aktivnih društvenih faktora koji oblikuju jedan kulturni medij.

Ovo su neki opći zaključci koji proizlaze iz grafikona kulturnog blagostanja. Naravno, ako bismo htjeli dobiti pravi uvid u kulturnu situaciju i kritične točke i izvore postojećih i mogućih sukoba, potrebno bi bilo konfrontirati mišljenje likovnih stvaralaca s ostalim nosiocima kulturnog života. Takva konfrontacija pružila bi nam mnogo vjerniji uvid u stvarno stanje i posvjedočila nam mnogo više od toga o prirodi naše kulturne dinamike. No, i ovi rezultati potvrđuju mnoge stvari koje smo donekle znali ili naslućivali, te dopuštaju da već i na osnovi njih izvučemo neke zaključke.

LENJIN I RANO SOVJETSKO POZORIŠTE*

Dvadeset četvrtog oktobra 1917. godine u pozorištima ruske prestonice — Petrogradu redovno su održavane pozorišne predstave. Ali, za Privremenu vladu, prema priznanju njenih generala, to je već bila prestonica neprijateljske države. Na petrogradske kejove iskrcavali su se naoružani mornari. Vojnici i radnici su zauzeli železničke stanice, telegraf i pošte. Oko Zimskog dvorca, bivše careve rezidencije, gde je u grozničavom strahu zasedala buržoaska Privremena vlada, stezao se obruč ustanika.

Dvadeset četvrti oktobar je bio tmuran. Kroz zavesu kiše koja je rominjala sijala su mutna svetla pozorišnih ulaza, kada je V. I. Lenjin napustio svoj poslednji ilegalni stan, da bi, prolazeći između junkerskih straža, došao u štab revolucije — Smoljni. Po trgovima i ulicama, po mostovima i kejevima Petrograda odvijao se istorijski čin od čijeg je ishoda zavisila sudbina čovečanstva. Ujutru, 25. oktobra, pored pozorišnih plakata pojavio se Lenjinov proglas „Građanima Rusije”. On je počinjao rečima „Privremena vlada je zbačena”. I završavao se „Živela revolucija vojnika, radnika i seljaka”.

Dekretom II kongresa Sovjeta o formiranju radničko seljačke vlade, za komesara za prosvetu bio je imenovan Lunačarski. Čak i ljudi koji nisu bili bliski revoluciji impresionirani su erudicijom, samopožrtvovanjem i smelošću njenih rukovodilaca. Inostrani posmatrači su sa iznenađenjem pisali da se Lenjinova vlada, prvi Sovjet narodnih komesara, po svojoj kulturi i obrazovanosti nalazi iznad bilo koje mirnodopske vlade u nepismenoj i opustošenoj Rusiji. Lunačarski, jedan od blistavih i omiljenih Lenjinovih saradnika, odigrao je vodeću ulogu u praktičnom ostvarenju lenjinskog programa kulturne revolucije.

*) Ovaj prilog je napisan specijalno za »Kulturu«. Radi potpunijeg informisanja čitalaca prevodilac je naknadno uneo dekrete sovjetske vlasti i neka objašnjenja.

cije. I njemu se događalo da pogreši i da bude podvrgnut oštroj Lenjinovoj kritici. Katkad su njemu neosnovano pripisivali neku samoinicijativu i od Partije nezavisnu politiku u odnosu na pozorište. Godine 1925. sam Lunačarski je govorio: „Oni koji mi dodeljuju visoku ulogu i koji misle da postoji nekakva politika Lunačarskog, jednostavno ne znaju uslove naše državne aktivnosti. Ja sam, naravno, sledio onu liniju koja je bila proverena i koja je nalazila svoj oslonac u našim centralnim državnim i partijskim institucijama. A to je politika sovjetske vlasti.”¹⁾ Osnovni principi odnosa boljševika prema umetnosti počeli su se formirati još pre socijalističke revolucije. Oni su proizilazili iz zakona društvenog razvitka i marksističke koncepcije kulture. Lenjinska teorija i učenje o dvema kulturama u buržoaskom društvu, ideja o povezanosti progresivne ideologije s oslobodilačkim pokretom naroda, princip partijnosti i odnos prema klasičnom nasleđu — sve se to rađalo u borbi protiv vladajuće reakcionarne kulture i radi čuvanja najboljih tradicija demokratske umetnosti.

U dane natčovečanskih napora koje je zahtevalo stvaranje nove države, kada je to bilo skoro nezamislivo i kada je, po Lenjinovim rečima, samo uz ogroman napor on uspevao da nađe jedva po desetak minuta za najvažnije poslove, došlo je do prvog razgovora Lenjina sa Lunačarskim o potrebi narodnog prosvetavanja. Moguće je pretpostaviti da su u tom razgovoru bila dodirnuti i pitanja kulture.

Bez naročitog napora boljševici su slomili birokratsku mašinu koja je upravljala umetnošću. Rešenjem Sovjeta narodnih komesara, koje su potpisali Lenjin i Lunačarski, bili su udaljeni sa svojih dužnosti svi oni rukovodioci Ustanove za upravljanje bivšim carskim pozorištima, koju je osnovala Privremena vlada, koji nisu hteli da sarađuju sa sovjetskom vlašću. Neuporedivo teže je bilo stvoriti nov način rukovođenja kulturom i umetnošću.

Pitanjem pozorišta se u početku bavio neposredno sam narodni komesar za prosvetu, oslanjajući se na svoje malobrojne pomoćnike. Pri tom, pored regulisanja odnosa između državnih pozorišta i sovjetske vlade, Lunačarski je bio prisiljen da posveti izvesno vreme zaštiti dvoraca, muzeja i pozorišta, zatim organizovanju svakodnevnih kancelarijskih poslova u bivšem Ministarstvu za narodnu prosvetu, jer narodni komesarijat još nije postojao i tek ga je trebalo osnovati. Tekuće poslove je trebalo obavljati, kako je to bilo formulisano u lenjinskom dekretu o osnivanju Komisije za narodnu prosvetu, na vreme i kroz

¹⁾ A. V. Lunačarski o teatru i dramaturgiji. Tom. I, M. »Iskusstvo«, 1958, str. 551.

bivše Ministarstvo za narodnu prosvetu. Ali je taj aparat na oktobarsku revoluciju odgovorio sabotazom.

Zahvaljujući tome što je proletarijat uzeo vlast u svoje ruke, bilo je postignuto ono što je za kulturnu revoluciju bilo najvažnije: došlo je do ogromnog interesovanja naroda za prosvetu i kulturu. Nikada Rusija ni bilo koja druga zemlja nije znala za toliko interesovanje masa za pozorište. Niklo je na hiljade amaterskih i profesionalnih pozorišta, pozorišnih grupa, studija i škola. Umetnost je izašla na ulice i trgove. Predstave su izvođene na improvizovanim pozornicama ili na platformama kamiona i tramvaja. Značajni dani revolucije obeležavaju se veličanstvenim svetkovinama. Godine 1919. samo na frontovima građanskog rata radilo je više od 2.000 crvenoarmijskih pozorišta i dramskih grupa. Umetnost bivših nacionalnih manjina ruskog carstva počinje novi život. Kod nekih narodnosti se profesionalno pozorište rodilo ranije nego što je nastala vlastita pismenost. Stvarnost je bila Lenjinov neoborivi dokaz protiv svih onih koji su proricali propast revolucije zbog niskog kulturnog nivoa narodnih masa.

Najbolji predstavnici inteligencije iz redova umetnika traže svoj put u umetnosti revolucije. Uporedo sa M. Gorkim i V. Majakovskim, A. Serafimovičem i D. Bednim svoje stvaralaštvo vezuju za revoluciju i A. Blok i B. Brusov. Bivši reditelj carskih pozorišta V. Majerhold postaje boljševik i zajedno sa Majakovskim daje »Misteriju-buf«. Da bi se obeležila prva godina Oktobra, pušta predstavu iako još nije bila definitivno završena i oblikovana. Poznati glumci K. Stanislavski, M. Jermolova, Konjen, A. Nježdanova, V. Kačalov, I. Moskvina, L. Leonidov, A. Južin, L. Sobinov*), nastupaju pred borcima Crvene armije. Slobodoljubivim Šilerovim »Don Karlosom« u Petrogradu se otvara Boljši dramatički teatar. K. Marždanov**) postavlja u Kijevu »Fuente ovehuna« Lope de Vege. Posle predstave crvenoarmejci se zaklinju na vernost revolu-

*) *Stanislavski* Konstantin Sergejevič (1863—1938), glumac, reditelj i pozorišni pedagog, osnivač i rukovodilac MHAT (Moskovskog hudožestvenog akademičkog teatra); *Jermolova* Marija Nikolajevna (1853—1928), glumica, prvi nosilac zvanja narodnog umetnika; *Konjen* Alisa Georgijevna (1889—), glumica MHAT; *Nježdanova* Antonina Vasiljevna (1873—1950): sopran Boljšog teatra; *Kačalov* Vasilije Ivanovič (1875—1948), glumac MHAT; *Moskvina* Ivan Mihajlovič (1874—1946), glumac i reditelj MHAT; *Leonidov* Leonid Mironovič (1873—1941), pozorišni glumac, reditelj i pedagog MHAT, *Južin* Aleksandar Ivanovič (1857—1927), glumac, dramaturg i počasni član Akademije nauka; *Sobinov* Leonid Vitaljevič (1872—1934), tenor Boljšog teatra.

**) *Marždanov* (*Marždanišvili*) Konstantin Aleksandrovič (1872—1933), reditelj u MHAT, osnivač Slobodnog teatra u Moskvi, rukovodio pozorištima u Rostovu na Donu, Kijevu, Gruziji i dr.

ciji i traže da odmah idu na front. »Više ne treba raditi onako kako smo dosada radili, — saopštava Vahtangov*) svojim učenicima — ne treba se i dalje baviti umetnošću radi vlastitog zadovoljstva. Kod nas je suviše zagušljivo. *Otvorite prozore: neka ude svež vazduh. Neka ude život. Ne treba se bojati života. Mi smo dužni da idemo uporedo sa životom.*«²⁾)

Još pre revolucije boljševici su znali da, i pored ogromnog značaja koji ima stvaranje nove kulture, proletarijat posle osvajanja vlasti u prvom redu mora rešavati pitanje rata i ekonomike. Tako je i bilo. Posle revolucije kulturne delatnosti su nazvane trećim frontom. Ali i u okviru tog trećeg fronta život je nametao izvesnu postupnost.

Narodu, koji je vekovima bio odvojen od umetnosti, pre svega je bilo potrebno najelementarnije prosvetavanje. Lenjin je trezveno ocenjivao realne uslove u kojim se radalo novo društvo. Čak i u četvrtoj godini revolucije Lenjin je, ne umanjujući značaj umetnosti, davao prioritet školama. Kada je 1921. godine na zasjedanju Sovnarkoma (Sovjeta narodnih komesara p. p.) bilo predloženo stvaranje Glaviskustva (Glavne uprave za pitanja umetnosti, p. p.) Lenjin je izjavio: »Vi hoćete komesarijat za umetnost? Ali to je preuranjeno. Prethodno treba rešiti pitanje škola.«³⁾) Postupnost u rešavanju kulturnih problema, naravno, nije značila prenebrgavanje umetnosti ili stav partije i sovjetske države da se za izvesno vreme odreknu uticaja na umetnički život zemlje. Ta postupnost i suprotstavljanje obrazovanju nije značilo da je u datom momentu umetnost nepotrebna. Princip postupnosti proizašao je iz dubokog shvatanja puta nastanka nove kulture i povezanosti tog procesa sa materijalnim faktorima i sa političkim i socijalnim preobražajima. Jedino podizanje opšteg kulturnog nivoa moglo je stvoriti osnovu za razvoj umetnosti.

»Da bi se umetnost mogla približiti narodu i narod umetnosti, — govorio je Lenjin u razgovoru sa Klarom Cetkin — mi moramo od početka podizati opšti obrazovni i kulturni nivo.«⁴⁾)

*) *Vahtangov* Jevgenij Bagrationovič (1883—1922), reditelj, glumac i pozorišni radnik. Našoj publici poznato je i pozorište koje nosi ime ovog slavnog ruskog i sovjetskog umetnika, koje je gostovalo u Jugoslaviji, a osnivač je sam J. B. Vahtangov (1921. g.).

2) Boris Zahava. *Vahtangov i njegov studio*. M. »Teakinopečat«, 1930, str. 77.

3) B. Kocin, *Nekoliko reči o njemu*. »Vestnik rabotnikov iskusstva«, 1924, No. 1—2, str. 3.

4) V. I. Lenjin o literaturi i umetnosti, M., »Hudožestvennaja literatura«, 1967, str. 664.

*

DEKRET SOVJETA NARODNIH KOMESARA
O REGISTRACIJI, UNOŠENJU U EVIDENCIJU
I ZAŠTITI SPOMENIKA KULTURE I ISTO-
RIJSKIH SPOMENIKA KOJI SE NALAZE U
VLASNIŠTVU POJEDINACA, DRUŠTAVA I U-
STANOVA

5. oktobra 1918. godine

Radi zaštite, izučavanja i što potpunijeg upo-
znavanja širokih slojeva stanovništva sa umet-
ničkim i istorijskim dragocenostima, koje se na-
laze u Rusiji, Sovjet narodnih komesara je od-
lučio:

1) Izvršiti prvu državnu registraciju pokretnih
i nepokretnih spomenika umetnosti i istorijskih
spomenika, kako celovitih dela, tako i poje-
dinih predmeta, bez obzira u čijem vlasništvu
se oni nalaze.

2) Evidentirati spomenike, umetničke i istorij-
ske zbirke, kao i pojedine predmete koji se na-
laze u vlasništvu pojedinaca, društava i ustanova,
a koji imaju naučni, istorijski ili umetnički
značaj.

3) Nikakvo otuđenje ili promena vlasništva, a isto
tako ni premeštanje, popravka ili prerada spo-
menika, zbirke ili pojedinih istorijskih ili umet-
ničkih predmeta koji su evidentirani ne može
se vršiti bez odobrenja Kolegijuma za poslove
muzeja i zaštite umetničkih i istorijskih spome-
nika u Petrogradu i Moskvi.

4) Vlasnicima predmeta ili zbirke koje su uzete na
evidenciju pružice se pomoć radi njihovog ču-
vanja i biće im izdan poseban dokument.

5) Spomenici, zbirke i pojedini predmeti koji su
uzeti na evidenciju mogu biti prisilno oduzeti
ili predani na čuvanje i nadležnost državnim
organima zaštite, ukoliko njihovom čuvanju pre-
ti opasnost usled nebrižljivog odnosa vlasnika,
ili usled toga što vlasnici nisu u stanju da obez-
bede neophodne mere zaštite, odnosno u slučaju
nepoštovanja režima čuvanja od strane vlasnika.

6) Sve ustanove, u slučajevima rekvizicije ili
oduzimanja spomenika, zbirke ili pojedinih pred-
meta istorijskog ili umetničkog značaja, koji su
se kod njih nalazili, obavezne su da o tome od-
mah obaveste Komisiju za zaštitu i registraciju
spomenika umetnosti i istorijskih spomenika.

7) Poslove oko registracije i identifikovanja spo-
menika koji podležu evidentiranju vršice Komi-
sija za zaštitu i registraciju spomenika umetno-
sti i istorijskih spomenika.

8) Vlasnici spomenika, zbirki ili pojedinih umetničkih ili istorijskih predmeta (privatna lica, društva ili ustanove) obavezni su da najkasnije mesec dana po objavljivanju ovog dekreta dostave opšte podatke o spomenicima kulture ili istorijskim spomenicima čiji su vlasnici, a ta-kođe i potpun broj spomenika Komisijama za zaštitu i registraciju u Petrogradu i Moskvi i u mestima gubsovdepi (gubernijskih sovjetskih deputata, p.p.), Odeljenju za narodnu prosvetu, a u slučaju da su iz bilo kojih razloga sprečeni da dostave potpun spisak — treba da obaveste Komisiju.

9) Premeštaj ili promena vlasništva spomenika ili zbirki, koje potpadaju pod registraciju po čl. 5, može se vršiti samo po odobrenju Kolegijuma za poslove muzeja i zaštite umetničkih i istorijskih spomenika pri Komesarijatu za narodnu prosvetu u Petrogradu i Moskvi.

10) Komisije za zaštitu i registraciju umetničkih i istorijskih spomenika imaju pravo da odmah stavljaju u privremenu evidenciju sve spomenike, kako potpune zbirke, tako i pojedine predmete.

11) Onaj ko se ogreši o ovaj dekret biće podvrgnut odgovornosti po svim strogostima revolucionarnih zakona, sve do konfiskacije celokupne imovine i lišenja slobode.

12) Spomenici, zbirke ili pojedini predmeti uzeti na evidenciju i preneti u drugu, ličnu ili društvenu svojinu se konfiskuju bez posebnog rešenja.

13) Odredbe ovog dekreta ne odnose se na umetničke predmete koji se nalaze kod svojih autora.

*Predsednik Sovjeta narodnih komesara,
V. Uljanov (Lenjin)*

*Narodni komesar za prosvetu — Lunačarski
Šef kancelarije Sovjeta narodnih komesara,
Vl. Bonč-Brujevič*

Sekretar Sovjeta — Fotijeva

»Dekreti Sovjetske vlasti«, t. 3, 1964, str. 399—400.

*

Nemoguće je pridavati veliki značaj narodnom komesaru za prosvetu i njegovoj brizi da se sačuva umetničko nasleđe i pruži podrška napretku nove umetnosti. Pored toga Lunačarski je znatne snage i vreme posvetio i pozorištu. Ali, na štetu ostalih, važnijih i prvorazrednih zadataka. Zato je Lenjin bio prisiljen da podseća narodnog komesara za prosvetu šta je pre svega potrebno revoluciji danas, u ovom trenutku. Ponekada je podsećao drugarski i kroz šalu, a ponekada grubo i zahtevajući. Sačuvana je sledeća Lenjinova beleška zameniku Lunačarskog, M. P. Pokrovskom:

»Drug Lunačarski je doputovao.
Konačno!

Upregnite ga, zaime boga, da što više radi na stručnom obrazovanju, na jedinoj vrsti praktične škole i dr.

Ne dajte mu da se bavi pozorištem.
Lenjin«⁵⁾

Posle tri sedmice, krajem avgusta 1921. godine, Lunačarski je uporno molio Lenjina da ga primi da bi rešili neodložne poslove u vezi sa Hudožestvenim teatrom. Lenjin je naredio da mu se telegrafiše da nikako ne može da ga primi jer je bolestan.⁶⁾

Pored bolesti i premora, Lenjin je imao i druge razloge da oštro odbije pretresanje pozorišnih poslova u te dane. Upravo avgusta 1921. god. Lenjin je pisao da je zemlja tek sada sagledala sve posledice razaranja »trpeći teško siromaštvo, zastoje industrije, nerodicu, glad i epidemije.«⁷⁾ A nekoliko dana posle molbe Lunačarskog za neodložno rešavanje pitanja pozorišta, Lenjin je dobio izveštaj narodnog komesara za finansije u kome su analizirani uzroci finansijskog poremećaja. U jednom odlomku izveštaja skrenuta je pažnja da »glumci i oni koji su zaposleni u sovjetskim pozorištima ne primaju platu po tarifi nego sa dodacima, te su za po nekoliko stotina procenata više od najnižih (po predračunu Narkomprosa rashodi za održavanje pozorišta iznose 29 milijardi, a za više i visoke škole 17 milijardi)«. Lenjin pored ovih redova na margini beleži »Bezobrazluk!«⁸⁾

Ali Lenjinova poruka koju je dao telegrafom ni u kom slučaju nije odražavala njegov stvarni odnos prema pozorištu, a posebno prema Moskovskom hudožestvenom teatru. Kada se videlo da Moskovski hudožestveni teatar ne može dalje da opstane kao kooperativna ustanova i da mu je neophodna pomoć, da ga treba uvesti u red državnih pozorišta, Lenjin je, kao što je poznato, rekao: »Zar može biti drugačije! Ako postoji pozorište iz prošlosti koje bismo mi svakako bili dužni da zaštitimo i sačuvamo — onda je to, naravno, MHAT.«⁹⁾

⁵⁾ V. I. Lenjin. Sabrana dela, t. 53. str. 92 (na ruskom).

⁶⁾ Isto, str. 142.

⁷⁾ Isto, t. 44, str. 103.

⁸⁾ Zbornik Lenjinovih radova, XXXV, str. 275—276. Podvukao V. I. Lenjin (na ruskom).

⁹⁾ A. V. Lunačarski. Reč na sednici posvećenoj 30-godišnjici Moskovskog hudožestvenog teatra. »Rabočij i teatr«, 1929, No 4, str. 4.

Sačuvati dostignuća kulture i učiniti ih opštenarodnom svojinom — bio je najvažniji zadatak revolucije.

Lenjin je obrazložio opšte principe odnosa prema klasičnom nasleđu i prema naprednoj demokratskoj umetnosti koja je stvorena u nedrima starog društva. On je učestvovao i u praktičnoj realizaciji tih principa. Mислеći na pozorišta, Lenjin je govorio Lunačarskom: »Neophodno je uložiti sve snage da ne dođe do pada dostignutog nivoa naše kulture, jer to nam proletarijat ne bi oprostio.«¹⁰⁾

U teškim danima građanskog rata Sovnarkom je, uporedo sa vojnim i ekonomskim poslovima, razmatrao i stanje scenskih umetnosti. Vlada se interesovala za repertoar i materijalno obezbeđenje pozorišta, donela je rešenje o dodeljivanju zvanja narodne umetnice vodećoj ruskoj glumici M. N. Jermolovoj i o određivanju posebne premije koja će je osloboditi sporednih poslova kojima je bila prisiljena da se bavi.

*

IZ ZAPISNIKA BR. 425 SA ZASEDANJA MALOG SOVJETA NARODNIH KOMESARA O PITANJU DODELJIVANJA ZVANJA NARODNE UMETNICE M. N. JERMOLOVOJ

20. februara 1920. godine

Dnevni red: 5 (6). Molba Lunačarskog da se glumici Jermolovoj povodom proslave 50-godišnjice umetničkog rada dodeli zvanje narodne umetnice (Lunačarski).

Odluka: Za zasluge koje ima za rusko pozorište — glumici Malog gosudarstvenog teatra Mariji Nikolajevnoj Jermolovoj u čast njenog 50-godišnjeg jubileja SNK (Sovjet narodnih komesara, p. p.) odlučio je: dodeliti joj zvanje narodne umetnice. (Jednoglasno.)

V. Uljanov (Lenjin)

Predsedavajući: A. Galkin

Članovi: Ševerdin, Obolenski, N. Miljutin, M. Kozlovski

Referent: A. Lunačarski

Za narodni komesarijat pravde: P. Krasikov

„Sovjetski teatr. Dokumenti i materijali. Ruskij sovjetskij teatr. 1917—1921”, str. 28.

¹⁰⁾ A. V. Lunačarski. Sabrana dela u osam tomova, t. 8, M., »Hudožestvennaja literatura«, 1967, str. 50.

*

Sovnarkom je pod Lenjinovim predsedništvom dva puta razmatrao predlog spiska spomenika koje bi trebalo podići istaknutim stvaracima revolucionarnog pokreta, nauke i umetnosti, među kojima su bila i imena velikih ruskih glumaca — Komisarževske i Močalova.

*

**ODLUKA SOVJETA NARODNIH KOMESARA
O SPISKU SPOMENIKA KOJE TREBA PODIĆI
VELIKIM STVARAOCIMA REVOLUCIONARNOG
POKRETA, FILOZOFIJE, NAUKE,
LITERATURE I UMETNOSTI**

30. jula 1918. godine

Sovjet narodnih komesara, 30. jula t. g., razmotrivši predlog spiska spomenika koje treba podići velikim stvaracima socijalizma, revolucije itd., koji je sastavio Narodni komesarijat za prosvetu, odlučio je:

a) da se, prvo, izabere rešenje za spomenike velikim stvaracima revolucije — Marksu i Engelsu;

b) uneti u spisak najveće svetske pisce i pesnike, na primer Hajnea;

v) izostaviti Vladimira Solovjeva;*)

g) uneti u spisak drugove Baumana i Uhtomskog;

d) naložiti Komesarijatu za narodnu prosvetu da u saglasnosti sa Prezidijumom Moskovskog SOVDEPA (sovjeta deputata, p. p.) što pre pristupi iznalaženju rešenja za spomenike. U slučaju bilo kakvog odugovlačenja, referisati o tome Sovjetu narodnih komesara.

Predsednik Sovjeta narodnih komesara:
V. Uljanov (Lenjin)

Šef kancelarije Sovjeta narodnih komesara:
VI. Bonč-Brujevič

Sekretar Sovjeta: N. Gorbunov

Spisak lica za koja je predloženo da se postave
spomenici u Moskvi i drugim gradovima Ruske
Federativne Socijalističke Sovjetske Repub-

*) Solovjev, Vladimir Sergejevič (1853—1900), pesnik, filozof i publicista. Njegova lirika je prethodila simbolizmu u Rusiji i uticala na mladog Bloka. Mistik i idealista, istupao protiv carskog terora i antisemitizma, propovednik ujedinjenja crkava. Jedno od svojih dela štampao i u Zagrebu.

like, podnet Sovjetu narodnih komesara od Ode-
ljenja za likovne umetnosti Narodnog komesari-
jata za prosvetu

I. Revolucionari i društveni radnici:

1) Spartak, 2) Tiberije Grah, 3) Brut, 4) Babeš,
5) Marks, 6) Engels, 7) Babelj, 8) Lasal, 9) Žores,
10) Lafarg, 11) Vajan, 12) Mara, 13) Robespjer,
14) Saltikov-Ščedrin, 15) Njekrasov, 16) Ševčenko,
Pestelj*), 18) Riljev, 19) Hercen, 20) Bakunjin,
21) Lavrov*), 22) Halturin*), 23) Plehanov, 24)
Kaljajev, 25) Volodarski, 26) Furije, 27) Sen-
-Simon, 28) Robert Oven, 29) Željabov*), 30) So-
fija Petrovska, 31) Kibaljčič.

II. Pisc i pesnici:

1) Tolstoj, 2) Dostojevski, 3) Ljermontov, 4) Puš-
kin, 5) Gogolj, 6) Radiščev, 7) Bjelinski, 8)
Ogarjov**), 9) Cerniševski, 10) Mihajlovski**),
11) Dobroljubov, 12) Pizarov, 13) Gleb Uspenski,
14) Saltikov-Ščedrin, 15) Njekrasov, 16) Šavčenko,
17) Tjutčev, 18) Nikitin**), 19) Novikov**), 20)
Koljcov**).

III. Filozofi i naučnici:

1) Skvoroda***), 2) Lomonosov, 3) Mendeljejev.

*) Pestelj, Pavel Ivanovič (1793—1826) Ruski pukovnik,
dekabrasta. Član tajnog društva »Savez spas«. Osnivač
i vođa »Južnog društva«. Obešen kao dekabrasta.

Lavrov, Pjotr Aleksejevič (1856—1929) Ruski slavist.
Profesor u Moskvi, Petrogradu i Odesi. Poznato je
njegovo delo »Petar II Petrovič Njegoš«.

Halturin, Stjepan Nikolajevič (1857—1882) Ruski re-
volucionar i organizator »Severnog saveza ruskih rad-
nika«. Učestvovao u atentatu na cara Aleksandra II.
Posle neuspeha ubio vojnog tužioca Streljnikova i
zbog toga osuđen na smrt.

Željabov, Andrej Ivanovič (1850—1881) Ruski revolu-
cionar narodnjak. Organizator i vođa organizacije
»Narodna volja«. Godine 1881. osuđen na smrt vešanjem.

**) Ogarjov, Nikolaj Platonovič (1813—1877) Književnik
i revolucionarni demokrata. Saradivao u časopisu
»Zvono« i »Polarna zvezda«. Poznate su njegove poeme:
»Noć«, »Tamnica« i »Nokturno«.

Mihajlovski, Nikolaj Konstantinovič (1842—1904) Ruski
književnik, kritičar i publicista. Ideolog narodnja-
štva i jedan od redaktora časopisa »Otačbinski zapisi«.

Nikitin Atanasij Ruski putopisac. Umro 1472. godine.
Putovao po Rusiji, Indiji i Persiji. Napisao delo »Hož-
denija za tri mora«.

Novikov, Nikolaj Nikolajevič (1744—1818) pisac i dru-
štveni radnik. Osnivač napredne ruske žurnalistike,
izdavač autor satiričnih i naučnih radova. Odigrao
značajnu ulogu u razvitku progresivnih ideja.

Koljcov, Aleksej Vasiljevič (1809—1842) Sin bogatog vo-
ronješkog trgovca. Samouk književnik. Po rečima
Bjelinskog »nije imao nikakvog pojma o gramatici«.
Originalni talenat.

***) Skvoroda Grigorij (1722—1794) Ukrajinski pisac i
misliilac. Nastavnik Harkovskog kolegijuma, filozof

IV. Likovni umetnici:

1) Rubljov*), 2) Kiprenski*), 3) Aleksandar Ivanov*), 4) Vrubeľ*), 5) Šubin*), 6) Kozlovski*), 7) Kazakov*).

V. Kompozitori:

1) Musorgski, 2) Skrjabin, 3) Šopen.

VI. Glumci:

1) Komisarževska, 2) Močalov.

Predsednik Sovjeta narodnih komesara:
V. Uljanov (Lenjin)

Šef kancelarije Sovjeta narodnih komesara:
Vl. Bonč-Brujevič

Sekretar Sovjeta: N. Gorbunov

»Izvestija«, 1918, 2. avgusta.

*

Zimi 1919. godine u Sovnarkomu je, s obzirom na nedostatak ogreva, diskutovano o zatvaranju moskovskih pozorišta. Izveštaj je sastavio član Sovnarkoma A. V. Galkin. Jedan od učesnika tog zasedanja kasnije se sećao da pisac izveštaja nije štedeo grube reči, okarakterisavši moskovske centre pozorišne umetnosti kao nepo-

lutilica, humanist, prosvetitelj. Pisao dijaloge, basne i satirične pesme.

*) Rubljov Andrej (1360—1430) Ruski monah ikonopisac. Godine 1405. izveo zidne slike u Blagovješćanskom saboru u moskovskom Kremlju, ali nisu sačuvane. Godine 1408. izveo ciklus biblijskih i alegoričnih zidnih slika u Uspenskom saboru u Vladimirovu.

Kiprenski Orest Adamovič (1783—1836) Slikar. Radio romantične istorijske kompozicije, portrete i motive iz seljačkog života. Poznato delo »Dimitrij Donski posle pobeđe nad Mamajem«.

Ivanov Aleksandar Andrejevič (1806—1858) Ruski slikar, živio u Rimu od 1831. godine. Tamo se zbližio s grupom nazarenaca. Glavno delo »Krist se pojavljuje narodu«.

Vrubeľ Mihail Aleksandrovič (1856—1910), slikar i grafičar.

Šubin Fedor Ivanovič (1740—1805) vajar, posebno poznat kao portretista (biste Rumjanceva, Potemkina, Galicina).

Kozlovski Mihail Ivanovič (1753—1802) vajar, predstavnik klasicizma. Glavno delo spomenik Suvorovu.

Kazakov Matvej Fjodorovič (1733—1812) Ruski graditelj. Sagradio Petrovski dvorac, dvorac Caricino, palatu Paškov (sada muzej Rumjancev), palatu Razumovski bivši senat u Kremlju.

trebne radničko-seljačkoj republici. Lenjin je predlog stavio na glasanje, prethodno kazavši da »Galkin ima donekle naivnu predstavu o ulozi i značaju pozorišta.«¹¹⁾ Pozorišta su bila spasena. Šestog aprila 1920. godine Lenjin je potpisao rešenje Sovnarkoma o davanju devet miliona rubalja »za popunjavanje drvnog fonda, imajući prvenstveno u vidu njegovu korišćenje za zadovoljavanje potreba državnog Boljšog i Malog teatra.«

Donoseći rešenja koja su određivala sudbinu pozorišta u zemlji, Lenjin je istovremeno bio prisiljen da se pozabavi i uslovima života umetnika: stanovima, zaradom... Lujza Brajant se sećala da je neko od stranaca u razgovoru o ruskom pozorištu spomenuo loše kostime i siromašnu opremu. Pri tome je drugi »primetio da se Geljcerova*), čuvena balerina, žalila da nema svileni baletski triko. Većina je bila mišljenja da takve stvari ne zaslužuju pažnju. Većina, ali ne Lenjin.

On se namrštiio i rekao da će proveriti i da Geljcerova mora imati sve što joj je potrebno. Pozvavši svog sekretara on je tim povodom izdiktirao pismo Lunačarskom.«¹²⁾

Lenjin je ne jednom podržao zahteve pozorišnih trupa ili pojedinaca da gostuju u inostranstvu. Ta gostovanja su bila ubedljiv odgovor na priče da su boljševici uništili rusku umetnost. Pored toga, gostovanja izvan Rusije bila su tih godina i poseban vid materijalne pomoći glumcima. Kada je jedno od predviđenih gostovanja bilo otkazano, Lenjin je predložio da se glumci pošalju u unutrašnjost, tamo gde ima dovoljno hrane, da bi se za vreme leta ogrejali i nahranili i, kako se seća Lunačarski, »stvarno podgojili«: »Pobrinite se da im ne bude uskraćen odlazak.«¹³⁾

Lenjin je sa razumevanjem prihvatio plan, koji je pripremio V. I. Nemirovič-Dančenko**), o gostovanju Hudožestvenog teatra u inostranstvu, samo je smatrao da je prvo potrebno izvršiti, još dok su u Moskvi, spajanje teatra sa trupom Kjerova, koja je 1919. godine bila odvojena frontom i nalazila se u inostranstvu. Za povratak ove trupe marta 1922. godine, na Lenjinov predlog, bila je doneta odluka Politbiroa o od-

*) *Geljcer* Jekatarina Vasiljevna, poznata ruska i sovjetska baletska umetnica. Prva balerina nosilac zvanja Narodne umetnice RSFSR (1925).

¹¹⁾ V. I. Lenjin o literaturi i umetnosti, str. 649 (na ruskom)

¹²⁾ Lenjin je uvek s nama. Uspomene sovjetskih i stranih pisaca, »Hudožestvennaja literatura«, 1967, str. 197.

¹³⁾ Pismo A. V. Lunačarskog F. E. Džeržinskom. 4. jun 1921. god. »Pisma A. V. Lunačarskogo«. Publikacija I. Smirnova. »Novyj mir«, 1965, No 4, str. 250.

**) *Nemirovič-Dančenko* Vladimir Ivanovič (1858—1943), poznati reditelj, pozorišni radnik, pisac i dramaturg. Sa Stanislavskim osnivač i rukovodilac MHAT.

vajanju izuzetno deficitarne valute — 150 hiljada nemačkih maraka. U maju, posle trogodišnjeg lutanja, trupa Kjerov MHT vratila se u Moskvu. A nakon nekoliko meseci, u septembru 1922. godine, Moskovski hudožestveni teatar pošao je na dugo gostovanje po zemljama Evrope i Amerike.

Lenjinu se događalo da se više puta vraća na sudbinu bivših carskih pozorišta. Kada je ekonomski položaj republike postao neizdrživ on je posumnjao u celishodnost čuvanja veoma skupih pozorišta opere i baleta, kod kojih su mnoge predstave imale dvorsko-pompezan karakter. Na primer, januara 1922. godine Lenjin je predlagao Politbirou da se razmotri pitanje zatvaranja Boljšog i Marinskog teatra ili da se radikalno smanje njihovi ansambli. Pri tome se, po sećanju Lunačarskog, »Lenjin rukovodio ovim argumentima: »Nerazumno je — govorio je on — izdržavati tako raskošno pozorište kad kod nas ne stižu sredstva ni za održavanje običnih škola po selima«. Drugi argument je bio pokrenut kada sam ja na jednoj od sednica osporavao njegove napade na Boljšoj teatar. Ukazivao sam na neosporan kulturni značaj ovog pozorišta. Tada je Vladimir Iljič lukavo zaškiljio očima i rekao: »A ipak je to deo čisto plemićke kulture i to niko ne može da ospori.«¹⁴⁾

Buržoaska revolucija 1917. godine pokazala se nemoćnom da sprovede u život osnovne principe demokratizacije umetnosti. Projekti o autonomiji pozorišta, koje je toliko popularisala Privremena vlada, praktično nisu ni bili realizovani. Sovjetskoj državi je i ovde predstojalo da istovremeno rešava i zadatke iz vremena buržoaske revolucije.

Mnogim kulturnim radnicima se činilo da ne treba uvoditi autonomiju pozorišta, da to protivreči principu diktature proletarijata i predstavlja akciju buržoaskog karaktera. Umesto autonomije predlagana je hitna nacionalizacija pozorišta. Marta 1918. godine Narkompros je doneo rešenje o davanju autonomije velikim pozorištima Petrograda i Moskve. Autonomija je u nekim krugovima pozorišnih radnika donekle doprinela i širenju ideje o »nezavisnosti« umetnosti od politike. Ipak, autonomija je stvorila uslove za idejno prestrojavanje umetničke inteligencije. Ona je radila za budućnost, mada, govoreći Lenjinovim rečima, nije odmah izlazila iz okvira buržoaske revolucije. Vremenom je autonomija, odigravši svoju ulogu, počela postepeno i prirodno da nestaje.

Davanje autonomije najrazvijenijim kolektivima i nacionalizacija pozorišta su važne, ali još ne-

¹⁴⁾ V. I. Lenjin o literaturi i umetnosti, str. 670 (na ruskom).

dovoljno istražene stranice istorije ranog sovjetskog pozorišta. Za sveopštu nacionalizaciju pozorišta i njihovo potpuno potčinjavanje organima Narkomprosa, pozorišta su morala sazreti, a država je trebalo da obezbedi neophodnu materijalnu osnovu, prikupi iskustva i spremi kadrove.

Neopravdanu brzinu u eksproprijaciji umetničkih ustanova pokazala je Mađarska sovjetska republika u martu 1919. godine. Dekret o nacionalizaciji pozorišta u Mađarskoj bio je donet već sledećeg dana posle pobeđe proleTERSKE revolucije, pre nacionalizacije industrije. U aprilu 1919. godine Lenjin je govorio mađarskom delegatu Prvog kongresa III internacionale, L. Rudašu: »Kakva je to diktatura ako vi pre svega nacionalizujete pozorišta i kabarea? Zar vi nemate drugih, važnijih poslova?«¹⁵⁾

Sporovi o nacionalizaciji pozorišta razbuktili su se odmah posle Oktobra i trajali su, nekada tiše, nekada planuši novom snagom, dugo. Oni su bili povezani s diskusijama koje su se u to vreme vodile povodom nacionalizacija u drugim oblastima, gde je bilo dosta na brzinu i nepromišljeno donetih odluka. Još u proleće 1918. godine Lenjin je skretao pažnju na opasnost od preuranjene nacionalizacije u bilo kojoj oblasti.

Nacionalizacija pozorišta je bila vrlo složen politički, državni, umetnički i ekonomski problem. Čak i male organizacione pogreške mogle su imati dalekosežne posledice. Trebalo je odrediti takve puteve sprovođenja nacionalizacije koji bi maksimalno uzimali u obzir stanje pozorišta i mogućnosti države, ideološku i estetsku specifičnost pozorišta.

Sredinom 1919. godine postalo je jasno da je nemoguće dalje odlagati korenitu reformu pozorišta. Pripremanje definitivne varijante državnog zakona o reformi pozorišta vršeno je u izuzetno napetoj atmosferi. Boljšoj sovjet narodnih komesara dva puta je odbijao predloge koje je podnosio Mali sovjet. Ti su predlozi u mnogim slučajevima izazvali umesne proteste pozorišne javnosti.

Pridajući predstojećoj reformi veliki značaj, Lenjin se i sam uključio u njenu pripremu. On se strpljivo i sa interesovanjem upoznao sa primedbama i zahtevima pozorišnih radnika, makar ona bila i naivna ili besmislena. Pitanje reforme pozorišta razmatrano je na raznim savetovanjima i skupovima pozorišnih radnika i u štampi.

¹⁵⁾ O Lenjinu. Uspomene inostranih savremenika, Gospolitizdat, 1966, str. 270.

U maju 1919. godine projekat nacionalizacije pozorišta, koji je pripremila Odeljenje za pozorišta (TEO) Narkomprosa, razmatrao je Mali sovnarkom i zatražio da novi projekat razradi nova komisija sastavljena od predstavnika sindikata, Narkomprosa, Narkomfina (narodnog komesarijata za finansije, p.p.) i Goskontrola (državne kontrole, p.p.). Šestog juna 1919. godine Mali sovnarkom je doneo dekret »O nacionalizaciji ustanova pozorišne i cirkuske umetnosti u RSFSR«. Posle deset dana, Umetničko-prosvetni savez radničkih organizacija je organizovao naučnu raspravu na kojoj je doneta rezolucija kojom se protestovalo protiv predloženog načina nacionalizacije. Učesnici ove rasprave insistirali su na tome da u razradi reforme budu angažovani i predstavnici velikih pozorišta. Među onima koji su potpisali rezoluciju bili su A. I. Južin, K. S. Stanislavski, V. I. Nemirovič-Dančenko, A. J. Tairov.*) Predsedavajući na ovom skupu bio je rukovodilac Odeljenja za kulturu Svesaveznog centralnog saveta sindikata (VCSPS) J. I. Novomirski. Učesnici ovog naučnog skupa predali su A. V. Lunačarskom rezoluciju s pismom Južina. Dekret Malog sovnarkoma »O nacionalizaciji ustanova pozorišne i cirkuske umetnosti u RSFSR« bio je ukinut.¹⁶⁾ Već u junu 1919. g. Novomirski je uputio Lenjinu pismo, čiji je tekst sačuvan u Lenjinovim beleškama, koje svedoči o tome s kakvim se interesovanjem Lenjin odnosio prema protestima protiv nepripremljenih rešenja o nacionalizaciji. Na tom dokumentu Lenjin je napisao članu Prezidijuma Svesaveznog centralnog saveta sindikata Z. P. Serebrakovu i članu Sovnarkoma A. V. Galkinu: »Zar se sprovodi nacionalizacija (?), a mi ukinuli Dekret? O čemu se radi? Odgovorite! Lenjin.«¹⁷⁾

Uporedo s diskusijom koja se rasplamsala sve jače su zvučali zahtevi »levog fronta« da se imovina bivših carskih pozorišta preda profesionalnim i amaterskim kolektivima koji su osnovani posle revolucije, da se reorganizuju velika pozorišta i predaju u nadležnost Proletkulta**) i mesnih sovjeta. Uznemireni rukovo-

*) Tairov Aleksandar Jakovljevič (1885—1950), poznati pozorišni reditelj i reformator, jedan od osnivača »Kamernog teatra«.

¹⁶⁾ Vidi: Sovetski teatr. Dokumenti i materiali. Ruski sovjetski teatr. 1917—1921. L. M., »Iskusstvo«, 1968, str. 31—32.

¹⁷⁾ Zbornik Lenjinovih radova, XXIV, str. 162.

**) Proletkult (Proleterskaja kultura), kulturno-prosvetna organizacija, osnovana na inicijativu A. A. Bogdanova, F. I. Kalinjina i A. V. Lunačarskog. Njeni teoretičari su smatrali mogućim izgradnju posebne, proleterske kulture na osnovi kulturne aktivnosti radničke klase, a u svojoj su organizaciji videli poseban

dioci Marinskog teatra predložili su da se sazove interno savetovanje predstavnika vodećih pozorišta Petrograda i Moskve. Takvo savetovanje održano je u Moskvi noću između 18. i 19. jula 1919. godine. Na njemu su učestvovali rukovodilac petrogradskih državnih pozorišta I. V. Ekskuzovič*), iz Marinskog teatra**) — F. I. Šaljapin*) i E. A. Kuper*); iz MHT — Stanislavski i Nemirovič-Dančenko; iz Boljšog teatra — V. L. Kubacki i L. L. Isajev; iz Malog teatra — A. I. Južin, P. M. Sadovski i A. A. Ostužov; iz Aleksandrijskog***) — D. H. Paškovski. Na savetovanju je odlučeno da se zamoli Vlada da od najboljih pozorišta republike, u kojima su se tokom dugogodišnje delatnosti prikupile primerne duhovne, umetničke i materijalne vrednosti, napravi asocijaciju akademskih pozorišta. »Interesima ruske kulture — pisali su učesnici savetovanja u svom dokumentu — potrebno je da se ova pozorišta zaštite od svega što može izazvati nesuglasice i uništiti ih, ili što može dovesti do rasparčavanja umetničkih, duhovnih i materijalnih vrednosti koje se u njima nalaze.« A. V. Lunačarski je na tom zapisniku sa savetovanja napisao: »Projekt o asocijaciji odobravam i pozdravljam.«

Oko 20. jula 1919. godine Lenjin se sreo sa Lunačarskim, Šaljapinom i Ekskuzovičem i sa njima je razgovarao o stvaranju asocijacije akademskih pozorišta i o nacionalizaciji. Ubrzo posle toga Lunačarski je sastavio novi projekt dekreta koji je bio razmatran u Odeljenju za pozorišta (TEO) Narkomprosa i Centralnom komitetu sindikata umetnika.

Četrnaestog avgusta Mali sovnarkom je doneo rešenje koje je bilo nazvano Dekretom o koncentraciji pozorišnog stvaralaštva.

Ali 21. avgusta Boljšoj sovnarkom je odbio i ovaj dekret i formirao komisiju pod rukovodstvom Lunačarskog koja je pripremila definitivnu varijantu dekreta. Dvadeset šestog avgusta 1919.

oblik radničkog pokreta nezavisan od Partije ili sindikata. Poricali su kulturno nasleđe prošlosti. Njihove je nazore Lenjin podvrgao kritici. Ova organizacija se u svoje vreme mnogo raširila po Rusiji.

*) Ekskuzovič Ivan Vasiljevič (1883—1942), inženjer, pozorišni radnik. Autor prve ruske knjige posvećene scenskoj tehnici. Šaljapin Fedor Ivanovič (1873—1938), jedan od najčuvenijih operskih pevača; Kuper Emil Albertovič (1877—1960), dirigent; Sadovski Prov Mihajlovič (1874—1947), glumac i reditelj. Potiče iz čuvene ruske glumačke porodice. Ostužev Aleksandar Aleksejevič (1874—1953), glumac, narodni umetnik SSSR (1937).

**) Marinskij teatar, kasnije: Petrogradski akademičeski teatar operi i baleta.

***) Aleksandrijskij teatr, kasnije: Lenjingradski gosudarstveni akademičeski teatr »A. S. Puškin«.

godine Lenjin je potpisao ovu varijantu, pošto ju je usvojio Sovnarkom. Ona je nazvana Dekretom o objedinjavanju pozorišne delatnosti. Ovim dekretom sva imovina pozorišta (zgrade, kostimi, rekviziti, itd.) izuzev ličnih stvari glumaca, postala je narodno vlasništvo. Rukovođenje svim pozorištima u zemlji objedinjavao je Centralni pozorišni komitet (Centroteatr) pri Narkompros. Pozorišni ansambli, »čiju je umetničku vrednost priznavao Centroteatr«, proglašeni su autonomnim (samostalnim)*). Centroteatr je dobio pravo da kontroliše aktivnost samostalnih pozorišta i da im »donekle ukazuje na repertoar i pravce približavanja pozorišta narodnim masama i njihovom socijalističkom idealu, bez narušavanja umetničkih vrednosti pozorišta.« Uzimajući u obzir konkretne uslove, Dekret je dozvoljavao da ostane menadžerstvo (u stvari privatno pozorište, p.p.). Pojedina pozorišta, kao i drugi kolektivi »koji ne garantuju visok kulturni nivo« ubrajala su se u nesamostalna i bila podvrgnuta strogom administrativnom i umetničkom rukovođenju.¹⁹⁾

Nacionalizacija pozorišne imovine i objedinjavanje rukovođenja svim pozorišnim poslovima u jedan državni organ mogla je biti ostvarena jedino ako se obezbedi određena finansijska sigurnost. I baš u dane napornih avgustovskih bitaka na južnom frontu, bitaka koje su zahtevale mobilizaciju svih materijalnih rezervi zemlje, sovjetska država objavljuje lenjinski dekret da preuzima na sebe finansiranje svih »priznatih i umetnički korisnih« pozorišta.

*

**DEKRET SOVJETA NARODNIH KOMESARA
O OBJEDINJAVANJU POZORIŠNE DELATNOSTI**

26. avgusta 1919. g.

*) Tumačeći Dekret, sve scenske ustanove tadašnje Rusije mogle bi da se podele u tri kategorije: 1) bivša državna pozorišta, koja su posle stvorila asocijaciju (udruženje) i dobila status takozvanih akademskih pozorišta; 2) autonomna (samostalna) pozorišta, čija je kulturna vrednost u to vreme bila nesumnjiva; 3) pozorišta i scenske ustanove (estrada, cirkus), čija umetnička i društvena uloga tek treba da bude dokazana.

Ova klasifikacija samo delimično ilustruje svu raznovrsnost i složenost scenskih institucija u Rusiji za vreme i posle revolucije. Dodajmo tome da su neposredno posle revolucije osnivači pozorišta mogli biti kako privatna lica, tako i sve društvene organizacije (sovjeti, sindikati, armija, zadružne organizacije, klubovi itd.).

¹⁹⁾ Vidi: Sovetski teatr: Dokumenti i materiali. Ruski sovjetski teatr. 1917—1921, str. 26—28.

1. Radi regulisanja celokupne pozorišne delatnosti u Rusiji, osniva se Centralni pozorišni komitet (Centroteatr)*) pri Narodnom komesarijatu za prosvetu.
2. TEO (Odeljenje za pozorišta, p. p.) izvršni je aparat Centroteatra. Odeljenje državnih pozorišta ulazi u sastav Odeljenja za pozorišta Narodnog komesarijata za prosvetu.
3. Viša instancija za sva pozorišta, kako državna, tako i ona koja pripadaju drugim resorima (armijskom, zadružnom, sovdepam i sl.) jeste Centroteatr.
4. Sva pozorišna imovina (zgrade, rekviziti) koja predstavlja kulturnu vrednost, proglašava se narodnom imovinom.
5. Sa danom objavljivanja Dekreta zabranjuje se svima iznošenje u inostranstvo, uništavanje, lišavanje vrednosti ili prodaja pozorišne imovine, a da odobrenje o tome nije dao Centroteatar za sva pozorišta koja imaju opštedruštveni značaj, kao i za pozorišta lokalnog karaktera.
6. Određivanje tarifa za ulaznice vrši Centroteatar u saglasnosti sa Kolegijumom Narodnog komesarijata za prosvetu i Narodnog komesarijata za finansije, saglasno zaključcima lokalnih vlasti.
7. Tarife Centroteatra, koje se odnose na cene sedišta, obavezne su za sva pozorišta u Rusiji.
8. Pozorišna imovina (zgrade, kostimi, rekviziti) prenosi se na Centroteatar. Pravo korišćenja imaju umetnički kolektivi (opštedruštveni, zadružni, ili klubovi) koji imaju ili žele formirati pozorište, kao i postojeće pozorišne trupe prema utvrđenim uslovima.

Napomena: Lična oprema umetnika pozorišta, estrade i cirkusa ne podleže nacionalizaciji, već ostaje vlasništvo pozorišnih, estradnih i cirkuskih umetnika, s tim da u slučaju prodaje takve opreme prvenstvo otkupa imaju država ili mesni sovjeti.

*) Centralni pozorišni komitet (Centroteatr) faktički je bio formiran i počeo rad pre dekreta »O ujedinjavanju pozorišta«. Do toga je verovatno došlo odmah posle podnošenja dekreta »O nacionalizaciji ustanova pozorišne i cirkuske umetnosti u RSFSR« Malom sovjetu 6. juna 1919. godine.

Delatnost Centroteatra nastavljena je do novembra 1920. g. kada je naredbom Lunačarskog o reorganizaciji upravljanja pozorištima njegova funkcija bila ukinuta. Pozorišta i studija, koja su ušla u asocijaciju akademskih kolektiva, nalazila su se pod neposrednim rukovodstvom narodnog komesara za prosvetu i upravama akademskih pozorišta u Petrogradu i Moskvi. Rukovođenje svim ostalim pozorištima preneto je na upravnika Odeljenja za pozorišta Narkompros. Septembra 1920. godine na taj položaj je postavljen V. E. Majerhold, od koga je traženo da razradi opšte principe upravljanja pozorištima Republike.

9. Pozorišta kojima je priznat status umetničkih i korisnih kolektiva, klasifikuju se u nekoliko kategorija, pri čemu sva ona prema predloženom predračunu i proporcijama dobijaju pomoć od države, koja im obezbeđuje sredstva za redovnu delatnost, uz uslov da se pridržavaju tarifa koje je odredila država za rad i cene ulaznica.

10. Autonomna (samostalna, p. p.) pozorišta. Pozorištima čiju kulturnu vrednost priznaje Centroteatar, odnosno lokalna pozorišta — na predlog i po proceni mesnih sovdepa — ukoliko su se pokazala kao dobri i stabilni kolektivi (bez obzira da li se radi o pozorištima koja se sama izdržavaju, kulturno-prosvetnim i drugim društvima, udruženjima ili klubovima, trupama ili radničko-umetničkim kolektivima) — priznaje se autonomija.

11. Autonomna pozorišta podnose Centroteatru godišnji izveštaj o svom umetničkom radu i materijalnom poslovanju.

12. Finansijsko poslovanje autonomnih pozorišta podleže kontroli državnih organa.

13. Centroteatar može da proverava podatke dobijene od autonomnih pozorišta kako preko organa državne kontrole, tako i putem sopstvene inspekcije.

14. Centroteatar ima pravo da, donekle, utiče na repertoar autonomnih pozorišta, radi njihovog približavanja narodnim masama i njihovom socijalističkom idealu, bez narušavanja umetničke vrednosti pozorišta.

15. Autonomnost može biti ukinuta na isti način na koji je i data, ali jedino od Kolegijuma Narodnog komesarijata za prosvetu, a na predlog Centroteatra.

16. Pozorišta koja pripadaju pojedinim menadžerima ili organizacijama a koja ne garantuju visok kulturni nivo ili novoformirane trupe koje nemaju određenu fizionomiju, mogu da se koriste nacionalnom pozorišnom imovinom pod uslovom da se u njihovoj upravi nalaze predstavnici mesnog odeljenja za narodnu prosvetu, ako su to pozorišta lokalnog značaja, ili Centroteatra, ako su to pozorišta koja treba da imaju državni značaj.

Napomena: Raspodelu ulaznica, kako za predstave koje se plaćaju, tako i za besplatne predstave, određuje mesni ispolkom (izvršni komitet, p. p.) u saglasnosti sa mesnim savetom sindikata, a u Moskvi — Centroteatom, Moskovskim sovjetom i Sveruskim savetom sindikata.

17. Broj lica koja se imenuju u uprave ovih pozorišta određuje Centroteatar, na predlog mesnog sovdepa, pri čemu se obavezno vodi računa da podjednako budu zastupljeni predstavnici samog pozorišta i mesnog sindikata kulturnih radnika.

18. Neautonomna pozorišta su obavezna da izvršavaju naredbe Centroteatra, kako one koje se odnose na administrativnu, tako i umetničku delatnost.

19. Radi jačanja umetničke inicijative, Centroteatar daje autonomiju samo dovoljno stabilnim pozorištima i umetničkim kolektivima.

20. Pozorišta koja je organizovao sam Centroteatar radi pripreme nekih predstava koje su, po mišljenju Centroteatra, najpotrebnije narodnim masama, a isto tako i državni i sovjetski*) studiji ovog tipa, vode se po istim principima kao i neautonomna pozorišta i pod istim uslovima dobijaju status autonomnih posle izvesnog staža, čiju dužinu određuje Centroteatar.

21. Način upravljanja za takozvana državna pozorišta, tj. Boljši i Mali teatar u Moskvi, Marinski, Aleksandrijski i Mihajlovski u Petrogradu regulisan je na osnovu istih principa predviđenih zakonom za upravljanje njima sličnim ustanovama.

22. Sva prava koja su prema zakonu imala kao državna pozorišta i koristila preko Narodnog komesarijata za prosvetu — Odeljenje državnih pozorišta — ostaju na snazi i biće sprovedena u život preko Centroteatra.

23. Cirkusi, koji su otvoreni za široku publiku i kojima je potrebna posebna pomoć radi čišćenja od nezdravih elemenata i podizanja umetničkog nivoa programa, a isto tako i sve vrste estrada, podležu istom načinu upravljanja kao i neautonomna pozorišta.

24. Narodne svečanosti, koje ne organizuju direktno sovjetske vlasti, mogu dobiti pomoć, ali u tom slučaju se podvrgavaju administrativnom i umetničkom rukovođenju Centroteatra ili odgovarajućih mesnih ustanova.

25. Redosled pomoći pozorištima biće urađen u Centroteatru, a u saglasnosti sa Narkomfinom i Goskontrolem.

26. Pri određivanju pomoći pozorištima Centroteatar uzima u obzir finansijsko stanje ustanove, a naročito umetnička dostignuća ansambla i opštu korist koja proizilazi iz orijentacije pozorišta.

*) Imaju se na umu pozorišta i studija koja se nalaze u nadležnosti mesnih sovjeta.

Sastav Centroteatra:

1. *Predsednik Centroteatra je Narodni komesar za prosvetu.*
2. *Zamenik predsednika je lice koje odredi Kolegijum Narodnog komesarijata za prosvetu.*
3. *Kolegij Centroteatra, pored predsednika i zamenika, sastoji se od deset članova, od kojih sedam određuje Kolegij narodnog komesarijata za prosvetu, a tri Sveruski savez sindikata.*

Nopomena 1. Predstavnici moskovskih i petrogradskih sovjeta koji se bave pozorišnim poslovima imaju pravo prisustvovanja sednicama Centroteatra sa pravom glasa.

2. Predstavnici gubernijskih ispolkoma imaju pravo da prisustvuju sa pravom glasa sednicama Centroteatra za vreme razmatranja pitanja koja se odnose na pozorišta njihovih gubernija.

3. Vanškolska sekcija Narkomprosa ima pravo da pošalje jednog predstavnika sa pravom glasa u Centroteatar.

*Predsednik Sovjeta narodnih komesara:
V. Uljanov (Lenjin)*

*Narodni komesar za prosvetu: A. Lunačarski
Šef kancelarije Sovjeta narodnih komesara:
V. Bonč-Brujevič*

*Sekretar Sovjeta narodnih komesara: L. Fotijeva
»Izvestija«, 1919, 9. septembra.*

*

Treba obratiti pažnju na činjenicu da je 21. avgusta 1919. godine, to jest nekoliko dana pre donošenja Dekreta o objedinjavanju pozorišne delatnosti, Lunačarski potpisao još jedan dekret Sovnarkoma — Dekret o ukidanju državnog poreza na javne predstave i zabavu. Vlada je samim tim što je oslobodila pozorišta od poreza, odredila jedan od dugoročnih izvora za njihovo finansiranje. Veličina tog izvora nalazila se u neposrednoj vezi sa efektima rada pozorišta.

*

**REŠENJE SOVJETA NARODNIH KOMESARA
O UKIDANJU DRŽAVNE TAKSE NA JAVNE
PREDSTAVE I ZABAVE**

20. avgusta 1919. godine

Sovjet narodnih komesara je rešio:

Od 1. septembra ukida se državna taksa na javne predstave i zabave (pozorišne, cirkuske i dr).

*Predsednik Sovjeta narodnih komesara:
V. Uljanov (Lenjin)*

Šef kancelarije: V. Bonč-Brujevič

Sekretar: L. Fotijeva

»Izvestija«, 1919, 23. avgusta.

*

Dekret od 26. avgusta nije zakon o potpunoj nacionalizaciji pozorišta. U 1919. godini još za to nisu postojali svi neophodni uslovi: ideološki, materijalni, organizacioni. Stara, vodeća pozorišta obavezno su morala proći kroz autonomiju. To je bilo nemoguće izbeći bez opasnosti da se nanese šteta komplikovanom i sporom procesu unutrašnjeg idejnog sazrevanja umetnika, koji su težili stvaranju pozorišta nezavisnog od politike i države. Preostalo je još da se u praksi vidi kakvi treba da budu odnosi između samostalnih umetničkih kolektiva i kontrole i pomoći državnih organa uprave. Ali, osnovne postavke Dekreta i pre svega nacionalizacija pozorišne imovine i objedinjavanje rukovođenja svim pozorištima u jednom državnom organu bili su zalag potpunoj nacionalizaciji i predodređivali su njeno uspešno okončanje. Zahvaljujući učešću Lenjina u pripremi dekreta, utvrđeni su zaista novi, lenjinski principi odnosa države i umetnosti. Uslovi u kojima je stvaran dekret bili su škola u kojoj se vaspitavala stvaralačka inteligencija.

Lenjin je uvek demaskirao i razobličavao reakcionarnu suštinu koja se krila iza licemernih fraza o apsolutnoj slobodi umetnosti u buržoaskom društvu. Posle revolucije Lenjin je u razgovoru sa S. K. Cetkin govorio da je sovjetska država zaštitnik i glavni naručilac kod umetnika, koji imaju pravo da stvaraju slobodno, saglasno svom idealu: »Ali, naravno, mi smo komunisti. Mi ne možemo stajati prekrštenih ruku i mirno pustiti da haos uzme maha. Mi moramo potpuno i promišljeno rukovoditi tim procesom i formirati Njegove rezultate.«¹⁹⁾

Veoma naporno stvarani su putevi i metodi rukovođenja u oblasti kulture. Još nije bilo ni iskustva ni stručnjaka. Ogroman razmah i dinamika revolucije nalazili su svoj odraz u kulturnoj revoluciji, njenoj grozničavoj borbi u traženju novog i velikoj borbi »levog fronta« protiv stare, tradicionalne umetnosti. Sve je to tražilo stalne izmene u tek stvorenim formama rukovođenja kulturnim životom zemlje. Organi koji su rukovodili umetnošću menjali su se i usavršavali, ne samo zato što nisu imali iskustva i što je mnogo

¹⁹⁾ V. I. Lenjin o literaturi i umetnosti, str. 663 (na ruskom).

toga trebalo iznova otkrivati, savlađujući pri tom obavezne greške administracije i lažne teorije, nego i zato što su uslovi, koji su se stalno menjali, rađali sve nove i nove puteve i načine uticaja na umetnost.

Lenjin je ne jednom dokazivao da ne treba prenebregavati specifičnosti kulture, da je nemoguće u ovu delatnost mehanički prenositi neke opšte načine i metode rukovođenja i da se tu ne treba odlučivati tako brzo kao u pitanjima politike ili rata. One koji su hteli da sve zadatke reše »komunističkim dekretima« Lenjin je optuživao za uobraženost.²⁰⁾

Starim pozorištima je trebalo vremena da bi otkrili novu stvarnost, da bi sama osetila potrebu za novim, revolucionarnim, repertoarom i novim temama, koje će primiti kao svoje.

Lenjin se mnogo bavio usavršavanjem partijskog i državnog rukovođenja umetnošću. Novembra 1920. godine, u vezi sa predstojećom reorganizacijom Narkomprosa, on je učestvovao u razmatranju svih podnetih predloga. Posebnu pažnju Lenjin je posvećivao onim organima Narkomprosa koji treba da rešavaju o metodima rukovođenja kulturnim životom zemlje i o odabiranju kadrova za te organe.

Sredstva i način rukovođenja u oblasti umetnosti određivani su konkretnim uslovima, ali ponekada je dolazilo i do izuzetnih situacija. Tada bi postajale neizbežne vrlo oštre mere. Tako, na primer, krajem 1919. godine, posle Dekreta o objedinjavanju pozorišne delatnosti, u Moskvi je i dalje postojao otvoreno buržoaski, privatni Nikitinski operetski teatar. Decembra 1919. godine Mali sovnarkom je, razmatrajući pitanje zatvaranja onih pozorišta koja »nisu neophodna za progres naroda«, odlučio da se zabrani delatnost ovog pozorišta i naredi hitna konfiskacija njegove imovine.²¹⁾ Odbor Nikitinskog teatra obratio se Malom sovnarkomu s molbom da privremeno dozvoli pozorištu da nastavi rad. Mali sovnarkom je odbio da o tome ponovo raspravlja. Tada je grupa glumaca poslala Lenjinu memorandum u kome je molila da se sačuva pozorište. Ali, 21. januara 1920. godine, Boljšoj sovnarkom je potvrdio odluku Malog sovnarkoma. Na zahtevu glumaca Lenjin je napisao »u arhivu (zatvoriti Nikitinski teatar)«. ²²⁾ Pozorište je bilo zatvoreno, a zatim tako reorganizovano da je isključena svaka mogućnost javne ili prikrivene kapitalističke delatnosti.

²⁰⁾ Vidi: V. I. Lenjin. Sabrana dela, t. 44, str. 173 (na ruskom).

²¹⁾ Vidi. Sovetski teatr. Dokumenti i materiali. Ruski sovjetski teatr, 1917—1921, str. 28.

²²⁾ Isto, str. 15.

Lunačarski je ovo ispričao o razgovoru sa Lenjinom prilikom susreta u sezoni 1918/19. godine koji je bio posvećen principima rukovođenja umetnošću i politici partije u odnosu na pozorište. »Da rezimiramo — rekao je Lunačarski pošto je saslušao želje koje je Lenjin izneo u tom razgovoru. — Sve što je manje ili više čestito u staroj umetnosti treba sačuvati. Nije nam potrebna muzejska, već stvaralačka umetnost — to su pozorišta, književnost, muzika — koja će se podvrći izvesnom, ali ne grubom, uticaju i brže evoluirati prema novim potrebama. U odnosu na nove pravce treba biti oprezan. Treba ih sprečiti da uzmu maha i postanu vladajući. Njima treba pružiti mogućnost da vidnije mesto zauzmu samo zavisno od svojih stvarnih umetničkih zasluga. U tim granicama im treba i pomagati«. »Na to je Lenjin rekao:« »Mislim da je to sasvim dobra formulacija. Potrudite se da je objasnite publici u vašim javnim istupima i člancima.« — »Mogu li se pri tome pozvati na vas?« — pitao sam. »Zašto? Ja sebe ne smatram stručnjakom za pitanja umetnosti. Pa vi ste narkom — vi sami treba da imate dovoljno autoriteta.«²³⁾

Materijali koji prikazuju ulogu Lenjina u razvitku umetnosti prvih godina revolucije pokazuju da su se Lenjin i partija dosledno borili za umetnost koja odgovara potrebama i ciljevima revolucije i revolucionarnog naroda, ali to lenjinsko rukovođenje umetnošću nije se pretvorilo u sitničavo tutorstvo.

U periodu 1920—1922. godine Lenjin je imao rukovodeću ulogu u razradi niza partijskih dokumenata napravljenih protiv onih ideologa Saveza proleterskih prosvetno-kulturnih organizacija (Proletkulta) koji su, ignorišući realne uslove kulturne izgradnje Rusije, isticali dogmatski program kojim se predviđalo da se snagom samog proletarijata stvori nekakva »čisto klasna« proleterska kultura i insistirali na monopolističkom položaju te organizacije, na njenoj potpunoj nezavisnosti od partije i države. U partijskim dokumentima i nizu Lenjinovih istupa demaskiran je idealistički karakter proletkultovskih teorija i dokazano je da proleterska umetnost treba da usvaja i obrađuje sve što je predstavljalo vrednost u razvitku ljudske misli i kulture.

Septembra 1922. godine »Pravda« je objavila članak predsednika Prezidijuma CK Proletkulta F. Pletnjeva »Na ideološkom frontu«. Sa oštrom kritikom protiv pogrešnih postavki Pletnjeva istupila je N. K. Krupska. Lenjin je članak Pletnjeva nazvao falsifikatom istorijskog materijalizma i naredio zameniku rukovodioca Agitpropa CK RKP (b) A. J. Jakovljevu da pripremi odgovor. Sudeći po svemu Lenjin je pridavao veliki značaj

²³⁾ V. I. Lenjin o literaturi i umetnosti, str. 681.

tom odgovoru. Zato je došlo do više prethodnih rasprava o članku Jakovljeva. Po naknadnom tvrđenju Majerholda Lenjin je savetovao Jakovljevu da se i sa njim konsultuje.

Članak Jakovljeva » O »protekloj kulturi« od 24. Proletkultu« bio je objavljen u »Pravdi« od 24. i 25. oktobra 1922. godine. »Osnovne postavke tog članka — govorio je Lunačarski — sasvim se podudaraju sa beleškama Vladimira Iljiča Lenjina (reč je o zabeleškama koje je napravio Lenjin na marginama primerka »Pravde« u kome je bio objavljen rad Pletnjeva — A. J.), a sam članak je u stvari sistematizacija njegovih beležaka. Članak je, nesumnjivo, Lenjin pročitao i odobrio. Zato smo se mi, kao i mnogi drugi, pozivali na taj interesantan napis potpuno uvereni da on iskazuje lično Lenjinove ideje.«²⁴⁾

Jedna od osnovnih tema članka Jakovljeva jeste — rađanje proleterske umetnosti, pa i pozorišne, i oštra kritika proletkultovskih idealističkih koncepcija laboratorijskog negovanja »čisto proleterske« kulture.

Po teoretičarima Proletkulta, sve što ostavlja lični pečat u umetnosti nerazdvojan je deo buržoaske individualističke kulture. To treba zameniti pečatom masa. »Masa u svom životu — borbi treba da dođe u pozorište« — to je, po tvrđenju Pletnjeva, glavna osobina proleterskog pozorišta. »Junaka« buržoaskog pozorišta po njemu je trebalo »staviti u arhivu«.

Članak Jakovljeva je razobličio neosnovanost takve teorije, kao i cele pletnjevske koncepcije stvaranja proleterskog pozorišta angažovanjem samih radnika, koji će biti potpuno izolovani od svih mogućih uticaja kulture prošlosti.

Lenjin je pridavao izuzetan značaj stvaranju nove umetnosti. On je stalno ponavljao da do formiranja nove kulture i umetnosti može doći jedino u slučaju potpunog usvajanja i razvitka klasičnog nasleđa. Stvaranje proleterske kulture u svim njenim oblastima, uključujući i novu umetnost, Lenjin je smatrao za nešto što nije obavezno odmah u prvim godinama posle revolucije.²⁵⁾ Delatnost onih koji su u to vreme samo-uvereno pretendovali na stvaranje nove »čisto proleterske« umetnosti — njemu se »činila tuđom i nerazumljivom.«²⁶⁾

»Mnogi su iskreno uvereni da se *panem et circenses* mogu savladati teškoće i opasnosti sadašnjeg perioda. Hlebom — sigurno! Što se tiče iga-

²⁴⁾ A. V. Lunačarski, Sabrana dela u osam tomova, t. 8, str. 421.

²⁵⁾ V. I. Lenjin o literaturi i umetnosti, str. 671.

²⁶⁾ Isto, str. 629.

ra, — neka ih! — ne bunim se. Ali neka pri tom ne zaboravljaju da igre nisu prava velika umetnost, već pre više ili manje lepa razonoda. Ne treba pri tom zaboravljati da naši radnici i seljaci nikako ne liče na rimski lumpenproletarijat. Njih ne izdržava država, nego oni svojim radom izdržavaju državu. Oni su »pravili« revolvi i prinoseći bezbrojne žrtve. Zaista, naši radnici i seljaci zaslužuju nešto više od igre. Oni su stekli pravo na istinsku veliku umetnost. Zato mi na prvo mesto ističemo najšire narodno obrazovanje i vaspitanje. Ono stvara tle za kulturu — naravno, pod uslovom da je pitanje hleba rešeno. Na tom tlu mora izrasti nova, velika komunistička umetnost, koja će stvoriti formu koja odgovara njenoj sadržini.«²⁷⁾

(Preveo s ruskog MILIVOJE IVANIŠEVIĆ)



²⁷⁾ V. I. Lenjin o literaturi i umetnosti, str. 665—666.

FUNKCIJE UMETNOSTI I ESTETIČKA POTREBA

Estetička potreba može da se shvati bar na dva načina: kao potreba za estetskim u svakodnevnom životu, u društvu, u radnom i porodičnom ambijentu, u urbanoj sredini, ali i kao potreba za posebnim estetičkim doživljajem koji nastaje samo pri susretu sa umetničkim delom, samo aktiviranjem jednog emocionalnog stanja u dodiru sa estetičkim predmetom koji u sebi sjedinjuje jedno izvorno emocionalno i intelektualno stanje svoga tvorca sa određenim načinom saopštavanja, sa određenim stilom i jezikom — ukratko, sa posebnom koherentnom formom.

Dimazdije, govoreći o estetičkoj sklonosti, očigledno više misli na potrebu u prvom smislu reči. Ta potreba za estetskim u svakodnevnom životu i njeno istinsko potvrđivanje trebalo bi da označe gubljenje one suprotnosti između lepote i korisnosti koja je u pojedinim periodima dosadašnje istorije bila izrazita, ali koja je karakteristična za ceo dosadašnji razvoj klasnog društva. Ova potreba mora da bude podstaknuta i održavana jedinstvom estetičkih i utilitarnih funkcija svih predmeta koji služe čoveku.

Radovan Rihta takođe naglašava taj aspekt estetičke potrebe. Proces sjedinjavanja funkcije korisnog i funkcije lepog treba da, po njemu, savlada onu predrasudu koja se rodila na početku industrijske revolucije, da su tehnika i kultura, racionalno i emocionalno, suprotni polovi. On naglašava da estetski izgled čitave veštačke sredine u kojoj čovek živi i radi, svih predmeta koji ga u toj sredini okružavaju, vrši takav uticaj na sve ljudske sposobnosti i na ljudska emocionalna stanja koji uopšte nije dovoljno uočen i ispitan.

„Uspelo čovekovo delo, očigledno, podstiče njegovo stvaralaštvo, podiže nivo subjektivnog čulnog poimanja”.¹

Ovaj proces sjedinjavanja estetskog i utilitarnog, to prodiranje estetskog u život i prožimanje svih elemenata društvene sredine, svakako je već počeo, ali konačna sinteza je još stvar budućnosti, projekat koji će se ostvariti tek kad rad počne da dobija karakter celovite kultivacije ljudskih sposobnosti. Rad koji bude dobio takve karakteristike, a to će značiti izmenu svih uslova rada počev od organizacije do ambijenta, moći će tek da se „stapa s izvorima dubokih osećajnih i estetskih emocija”.² Do tog vremena, koje je nedjednako udaljeno od današnjih delova čovečanstva, stalno će postojati manja ili veća divergencija između lepog i korisnog, između rada i uživanja, između moguće estetičke potrebe i njenog ispoljavanja i zadovoljavanja.

Različite funkcije umetnosti

Ostaje, međutim, estetička potreba u smislu težnje da se doživi jedno posebno umetničko delo, koja je sa onom prvom potrebom u velikoj meri komplementarna, ali u isto vreme i prilično autonomna, jer se pojavljuje i zadovoljava u uslovima koji su regulisani odnosom između neoformljenog estetičkog osećanja i estetičkog predmeta.

Obe te potrebe, u stvari, izražavaju onaj odnos čoveka prema svetu po kome se on najviše izdvaja od svega živog i neživog na ovoj planeti. Čovek proizvodi sav taj svoj svet, ali on proizvodi i lepotu. „Životinja oblikuje samo po mjeri i potrebi vrste kojoj ona pripada, dok čovek znade proizvoditi prema mjeri svake vrste i znade svagdje dati predmetu inherentnu mjeru, zato čovek oblikuje i prema zakonima ljepote”.³ Ta jedinstvena i možda najsuštinskija ljudska potreba, to isključivo njegovo svojstvo, ostajalo je, međutim, zbog društvenih uslova u kojima se pomaljalo i afirmisalo, najčešće na periferiji, na marginama života stotina hiljada ljudi. Ta potreba je u stvari ostala na nivou neostvarene mogućnosti kod svih onih ljudi u dosadašnjoj istoriji kod kojih se životna delatnost nije uzdigla iznad životinjskih funkcija. Robovi, kmetovi, proletari — svejedno koju formu dobijala egzistencija tih ljudi — to su bili ljudi čija je potreba, kako kaže Marks, bila svedena na golo održava-

1. Radovan Rihta, *Civilizacija na raskršću* (Beograd, Treći program, Radio-Beograd, leto 1969, str. 63).

2. Radovan Rihta, *ibidem*, str. 62.

3. Karl Marx — Friedrich Engels, *Rani radovi*, Zagreb, Naprijed, 1967, str. 252.

nje života, a njihova delatnost izjednačena sa mehaničkim kretanjem. Oni nisu mogli da imaju nikakve druge potrebe osim potrebe da prežive.

Zbog toga i univerzalna estetička potreba, kao mogućnost estetičkog doživljaja umetničkog dela, mada se u manje ili više ograničenom obimu stalno ispoljava i potvrđuje, još uvek ostaje projekat budućnosti. Ona utoliko pre i utoliko više ostaje projekat budućnosti, jer se realizuje po specifičnim zakonitostima koje regulišu sintezu estetičkog osećanja i estetičkog jezika ili izraza.

Stoga je nužno u najopštijim crtama razmotriti kakva je sve bila funkcija umetnosti u društvu, jer ona nije uvek zadovoljavala samo estetičku potrebu. To istovremeno znači i razmotriti i celovitu estetičku pojavu, koja podrazumeva egzistenciju estetičkog predmeta kao sinteze izvornog estetičkog osećanja i oblika u kome je to osećanje izraženo i estetičku komunikaciju i estetički doživljaj koji iz toga proizlazi.

Žan Divinjo, govoreći o estetičkoj mistifikaciji, navodi nekoliko najvažnijih mistifikacija koje zamagljuju pogled na stvarnu funkciju umetnosti u društvu. „ Prvi od tih mitova neosporno predstavlja mit koji govori o *suštini umetnosti* i koji beskrajnu raznolikost čovekovog umetničkog izražavanja pripisuje bilo jednoj apsolutnoj mentalnoj funkciji, koja transcendirira svoja posebna ispoljavanja, bilo jednoj suštini odvojenoj od bilo kakve čulne realnosti i prenesenoj na nebo čistih ideja”.⁴ Ovu mistifikaciju bismo mogli da nazovemo estetičkim apsolutizmom, analogno saznavnom apsolutizmu koji proces saznanja postavlja kao otkrivanje transcendentnih saznavnih vrednosti. Druga estetička mistifikacija, koja je u ovom slučaju posebno interesantna, svodi se, kako kaže Divinjo, na „proizvoljne spekulacije o iskonskom poreklu umetnosti”.⁵ Naime, zabluda je verovati da je umetnost oduvek imala čisto estetičku funkciju. Ono što je stvarano moglo je da ima estetička svojstva, ali nije uvek imalo i pravu estetičku funkciju. Pored čisto estetičke funkcije, koja se izdvaja u novije vreme, mogu da se navedu bar još dve osnovne, u određenim istorijskim periodima dominantne funkcije umetnosti odnosno umetničkog dela: to je ritualna funkcija, koja je prvo bila magijska pa zatim religijska da bi se kasnije vezala i za druge kultove, a onda i dijakritička funkcija u klasnom, naročito staleškom društvu, gde je umetnost bila i znak raspoznavanja viših i dokonih slojeva, njihovo društveno obeležje.

4. Žan Divinjo, *Estetičke mistifikacije* (Beograd, Treći program, Radio-Beograd, leto 1969, str. 139).

5. Žan Divinjo, *ibidem*, str. 141.

U mladom klasnom društvu, kaže Fišer, uloga vrača je bila podeljena između umetnika i sveštenika. Ta povezanost između umetnosti i obreda je postupno labivila, ali se obredni element funkcije umetnosti zadržao dosta dugo i tako nadživeo prvobitnu, čisto religijsku ili magijsku funkciju. „Prvobitni način uklapanja umetničkog dela u tradicijsku povezanost našao je svoj izraz u kultu. ... Posebna vrednost „pravog“ umetničkog dela zasnivala se na ritualu, u kome je ono imalo svoju početnu i pravu upotrebnu vrednost”.⁶ Sa tim je, naravno, povezan i način prijema umetničkog dela, naime tip komunikacije koji se uspostavlja između dela i pripadnika zajednice. Estetička funkcija je bila sasvim potisnuta od kulturne funkcije, jer je umetnost služila određenim oblicima društvenosti. Akcenat je stoga, kako kaže Benjamin, bio na kulturnoj, a ne na izložljivoj vrednosti umetničkog dela, pri čemu ovu drugu vrednost treba shvatiti kao plan neotkrivene estetičke pomuke. „Umetnička proizvodnja počinje tvorevinama koje se nalaze u službi kulta”.⁷ Kasnije se ova čisto kulturna funkcija donekle gubi, ali na snazi dobija dijakritička funkcija.

Teško je, istina, uvek povući sasvim oštru granicu između dijakritičke i čisto estetičke funkcije umetnosti među višim slojevima društva, gde se ove dve funkcije mešaju, ali je najverovatnije da je umetnost kao obeležje društvenog položaja mogla da posluži i kao osnova za estetičku funkciju.

Društveni slojevi iz kojih će se regrutovati publika u modernom smislu reči, naime kao onaj krug ljudi koji su sposobni za estetičku komunikaciju, nastaju na određenom stepnju razvoja građanskog društva. Starija publika, ako taj izraz uopšte može da se upotrebi, predstavljala je, kako kaže Hauzer, „klasnu u kojoj je umetnost vršila neposrednu funkciju u svakodnevnom životu i bila jedan od onih oblika pomoću kojih je ova klasa izražavala s jedne strane svoju izdvojenost od nižih društvenih slojeva, a s druge privrženost dvoru i vladaru”.⁸

Kod nižih slojeva, međutim, teško da se može govoriti o nekom estetičkom osećanju i estetičkoj komunikaciji sa umetničkim delima. Svi doživljaji u kontaktu sa izvesnim umetničkim

6. Valter Benjamin, *Umetničko delo u epohi svoje tehničke reproduktivnosti* (Beograd, Treći program, Radio-Beograd, proleće 1969, str. 48—49).

7. Valter Benjamin, *ibidem*, str. 48—49.

8. Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, Beograd, Kultura, 1963, knj. II, str. 147.

delima koja su bila pristupačna pripadnicima tih slojeva mogu se, po mišljenju Huizinge, svesti na ispunjenost bogom ili na jednostavnu životnu radost. „Svjesno estetsko uživanje i njegov govorni izraz razvili su se tek kasnije: u 15. stoljeću čovjek još nije poznavao ni pojam umjetnički ljepog”.⁹ U to doba, kaže Huizinga, crkveni sakramenti i godišnji praznici, povezani sa umetničkim manifestacijama, bili su element društvene kohezije. U isto vreme umetnost je imala i jednu dekorativnu funkciju. Ona se stapala sa životom i služila mu. U srednjem veku još nije došlo do izdvajanja posebnog područja lepote. „Zadovoljenje pomoću knjige, pomoću slušanja muzike, promatranja umjetnosti ili uživanja u prirodi tada još nije bilo dostupno za pojedinca”.¹⁰ Muzika je uglavnom bila crkvena ili dvorska, rukopisna knjiga je bila pristupačna samo malom broju obrazovanih i imućnih, a likovna umetnost i tematski i stilski je izražavala religiozna osećanja. Tek od sredine 18. veka, sa oslobađanjem individua, sa građanskom epohom koja se nalazi u svojoj uzlaznoj fazi počinje proces konstituisanja građanske publike, koja se, kako kaže Moren, zaustavila na granicama novostvorenih društvenih razlika. Međutim, i pored snažno ispoljenih estetičkih potreba i interesovanja kod tih novih slojeva, i pored pojačane estetičke komunikacije koja je bila paralelna sa intenziviranjem estetičke produkcije, zadržala se u velikoj meri i dijakritička funkcija umetnosti, a, mada u prurušenom vidu, nisu sasvim iščezli ni ostaci kultne funkcije. Bez obzira na to što je umetnost doživela ogroman polet, kapitalizam kao društveni sistem nije posebno naklonjen umetnosti. Umetnost se i za kapitalistu javila kao element ulepšavanja privatnog života i isticanja svoga društvenog položaja ili kao područje u koje može da se uloži novac sa dobrim izgledima na dobit.

Zbog tog stalnog mešanja funkcija umetnosti, pri čemu su dijakritička i kulturna funkcija često dominantne, dosada je samo u određenim i tačno specifikovanim uslovima moglo da se govori o čisto estetičkoj funkciji umetnosti. Proces očišćavanja umetnosti od drugih, neestetičkih funkcija tek je u stvari počeo, pa se često čini da je u pitanju skidanje same umetnosti sa nekog uzvišenog trona. Kulturna i dijakritička funkcija su umetnosti davali lažni, njoj nimalo svojstven dignitet, pa se zato čini da gubljenjem tih funkcija iščezava i dignitet same umetnosti. Stoga je Fišer potpuno u pravu kada kaže da mi ne prisustvujemo rekvijemu za umetnost već promeni njenih funkcija. „Što se tu zbiva, to je

9. Johan Huizinga, *Jesen srednjeg vijeka*, Zagreb, Matica hrvatska, 1964, str. 279.

10. Johan Huizinga, *ibidem*, str. 262–263.

konzekventno posvjetovljenje umjetnosti. Istjeruje se iz nje posljednji ostatak religije. Ona ne želi više biti bogoslužjenje ili državna služba, hvalospjev gospodaru ili gospođi".¹¹ Tek tako, oslobođena tih svojih propratnih funkcija, umjetnost može da se ponudi jednoj pravoj estetičkoj komunikaciji, koja zahteva estetičku potrebu i sposobnost za specifičnu estetičku komunikaciju.

Šta, dakle, treba razumeti pod estetičkom potrebom i estetičkom komunikacijom? Time dolazimo do pitanja estetičkog područja ili estetičke pojave.

Estetičko područje

Pošto je estetički problem vrlo složen i obiman, nastojaćemo da ukažemo samo na one njegove dimenzije koje su bitne za razumevanje estetičke potrebe. Estetička pojava može da se shvati, kako predlaže Dragan Jeremić, kao suma umetničkog stvaranja i doživljavanja umetničkog dela. Drugim rečima, estetička pojava obuhvata proces nastajanja estetičkog predmeta, sam estetički predmet, estetičku potrebu kao težnju za doživljavanjem estetičkog predmeta i najzad estetičku komunikaciju kao dodir sa estetičkim predmetom i njegovu simboličku transkripciju.

Nas, u ovom slučaju, pre svega zanimaju druga dva elementa estetičke pojave, estetička potreba i estetička komunikacija, koji se nalaze u određenom nužnom odnosu prema estetičkom predmetu. U stvari, estetička funkcija i proizlazi iz nužnog odnosa ova tri elementa.

Kao što u saznoj potrebi i saznoj komunikaciji dominira racionalno, a da nije lišeno ni afektivnih elemenata, tako i u estetičkoj potrebi i estetičkoj komunikaciji dominira emocionalno, a da ne potire ni racionalno. Umetnost se, po Edgaru Morenu, može shvatiti upravo kao vrsta afektivnog zadovoljenja potrebe koju praktični život ne može da zadovolji: „To je potreba da se pobegne od sebe, to jest potreba da se čovek izgubi negde drugde, da se zaboravi sopstvena granica, da se bolje učestvuje u svetu, to jest, najzad, da se pobegne od sebe da bi čovek sam sebe ponovo našao”.¹² A imaginarno je ono područje gde ta potreba jedino može da se zadovolji. „Imaginarno je s one strane života, mnogostrano i mnogostrano, a ono napaja i naše živote.

11. Ernst Fišer, *Početak ili kraj umjetnosti*, Encyclopaedia moderna, 9/1969, str. 97.

12. Edgar Moren, *Film ili čovek iz mašte*, Beograd, Institut za film, 1967, str. 86.

To je beskrajno snažno previranje, koje prati ono što je aktuelno odnosno pojedinačno, ograničeno i završeno u vremenu i prostoru".¹³

Moren tako svoje estetičko shvatanje uglavnom zasniva na odnosu ljudi i imaginarnog sveta i na određenoj homologiji između realnog ljudskog sveta i tog imaginarnog sveta. „Ovaj imaginarni svet počinje da živi za čitaoca ukoliko je i sam medijum, to jest ako se i on projicira ili identifikuje sa ličnostima u određenoj situaciji, ako živi kroz njih i ako one žive u njemu”.¹⁴ Otuda procesi projekcije i identifikacije imaju osnovnu ulogu u objašnjenju komunikacije između ova dva sveta, imaginarnog i realnog. U procesu projekcije mi „pridajemo nekoj osobi koju upravo prosuđujemo naše sopstvene karakterne crte i težnje”, a „identifikacija sjedinjava okolinu u sebi i afektivno je vezuje”.¹⁵

Ovo zasnivanje estetičke potrebe i komunikacije na afektivnom razumljivo je, ali ako se ne dopuni još nekim elementima, ostaje prilično jednostrano. Pre svega, svaka emocija nije i estetičko osećanje. Estetičko osećanje se u aktu estetičke komunikaciju aktivira samo simboličkom transkripcijom estetičkog predmeta. Dakle, pored dispozicije za estetički doživljaj, koja predstavlja neoformljeno estetičko osećanje, potreban je susret sa estetičkim predmetom, pri čemu je vrsta estetičke komunikacije posredovana strukturom samog umetničkog dela. Neophodno je stoga uzeti u obzir i raznovrsnost osnovnih grupa estetičkih predmeta, naime razliku između pojedinih vrsta umetnosti. Morenova razmatranja imaginarnog i uloge projekcije i identifikacije polaze samo od jednog dela umetničkog univerzuma. Ona u stvari pre svega polaze od književnosti, pozorišta i filma, dakle od umetničkih oblasti u kojima se pojavljuju ličnosti, likovi, karakteri, a zanemaruju muziku i plastične umetnosti. Estetička komunikacija sa muzičkim i likovnim estetičkim predmetom, međutim, zasniva se na nešto drugačijim principima.

Ono što omogućava estetičku komunikaciju to je značenjska struktura umetničkog dela, a ona ne može da se svede samo na projekciju i identifikaciju. Ima čak teoretičara koji smatraju da su muzika i likovne umetnosti lišene semiotičkih funkcija, kako kaže Kloskovska. Hanslik je, na primer, zastupao mišljenje da muzika ne izražava određena osećanja, stanja, ideje ili raspoloženja. Muzika se na taj način svodi na

13. Edgar Moren, *Duh vremena*, Beograd, Kultura, 1967, str. 101.

14. Edgar Moren, *ibidem*, str. 99.

15. Edgar Moren, *Film ili čovek iz mašte*, str. 66–67.

strogo formalizovan sistem znakova koji je sam sebi cilj. Postoje, međutim, i gledišta po kojima se i muzika uključuje u jedan semiotički tok, po kojima i ona ima svoju ukupnost značenja, koja dopušta identifikaciju određenih osećanja i raspoloženja. Najzad, umereniji, kao Difren, smatraju da se umetnost „odlikuje nedostatkom ili kolebljivošću koda, zbog čega poruke vršene u okviru te vrste sistema, mogu da budu nejasne”.¹⁶ Preovlađuje ipak mišljenje da sve umetnosti imaju simbolički karakter i da prenose određena značenja, ali da „semantičke funkcije moraju da budu vezane sa samom strukturom dela i moraju da se realizuju i u imanentnom kontaktu s tim delom, nezavisno od pratećih, pobočnih preživljavanja”.¹⁷ U stvari, po mišljenju Kloskovske, otpada svaka dilema o asimboličkom odnosno simboličkom karakteru umetnosti ukoliko se prihvati princip da su forma i sadržina umetničkog dela nerazdvojni. Može jedino da se kaže da je, ukoliko je stepen formalizacije neke umetnosti veći, utoliko teže izvršiti simboličku transkripciju i da je utoliko veća mogućnost javljanja uzgrednih emocija.

Mada Marks nigde nije izložio celovitije shvatanje estetike i estetičke pojave, postoje neka mesta koja su solidna osnova za razumevanje odnosa koji razmatramo, naime odnosa između učesnika u estetičkoj komunikaciji i estetičkog predmeta. Jedno od tih mesta je i sledeće: „Ako čovjekovi osjeti, strasti itd. nisu samo antropološka određenja u užem smislu, nego istinski ontološko potvrđivanje bića (prirode), i ako se oni zbiljski potvrđuju samo na taj način da je njihov predmet za njih osjetilan, onda se razumije, 1. da način njihova potvrđivanja nije jedan i sasvim isti, nego, naprotiv, da različiti načini potvrđivanja čine svojevrstnost njihova postojanja, njihova života; način kako predmet postoji za njih, svojevrstan je način njihova užitka”.¹⁸

Šta može da znači to da ljudska čula i emocije nisu jednostavna antropološka određenja? To može da se interpretira tako da je karakter ljudske čulnosti i emocionalnosti, pored toga što ima svoju antropološku osnovu, posredovan i vrstom i karakterom predmeta koji je u pitanju. Prevedeno na plan estetičkih razmatranja, može da se kaže da estetički predmet i unutrašnja organizacija njegovih elemenata u velikoj meri određuju kvalitet i intenzitet estetičkog doživljaja.

16. Antonjina Kloskovska, *Semiotički kriterijum kulture* (Beograd, Treći program, Radio-Beograd, leto 1969, str. 126).

17. Antonjina Kloskovska, *ibidem*, str. 128

18. Karl Marx — Friedrich Engels, *Rani radovi*, str. 307.

Na taj momenat je jedno vreme bila nedovoljno obraćena pažnja, pa se javila čitava struja koja naglašava prevashodnu važnost strukture umetničkog dela. „Jedini sadržaj koji nešto znači jeste izvjestan način na koji se čovjek stavlja u vezu sa svijetom i riješava taj svoj stav na planu struktura, načinom oblikovanja”.¹⁹ Mada jednostran u svojoj isključivosti, ovaj stav daje povoda, kao i Marksovo shvatanje čulnosti i emocionalnosti, da se u obzir uzmu oba elementa: i nedefinisano estetičko osećanje i estetički predmet, jer su oni komplementarni. Samo tako iščezava još jedna estetička mistifikacija, naime ona mistifikacija koja, kako kaže Divinjo, sadrži ideju da je svaka umetnost potčinjena stvarnosti ili prirodi. Umetničko delo ima svoju posebnu egzistenciju koja se razlikuje od svega što postoji u prirodi. Uvek je reč o „prirodi koja je dvostruko transponovana, prvi put ju je transponovalo društvo, a drugi put jedan stvaralac”.²⁰ U procesu estetičke komunikacije nije, prema tome, bitno da se prepoznaju priroda i prirodni elementi, jer je to obično površinski sloj, već da se otkrije unutrašnja struktura estetičkog predmeta, struktura sa svojim određenim značenjem, koje može da izazove estetički emocionalni doživljaj.

Dakle, ako se proširi estetičko područje, na kome emocionalno obojeni sadržaji igraju izvanredno važnu ulogu, mora da se konstatuje da je to područje raznovrsnih, ali organizovanih čulnih doživljaja, koji nastaju posredstvom različitih estetičkih predmeta. Prema gledištu De Vita Parkera, estetička pojava ima tri osnovna elementa: »1. zadovoljstvo koje donosi uobrazilja onoga koji prima, 2. društveno značenje sadržaja i 3. unutrašnji sklad dela«. ²¹ Analizirajući ovaj stav, Moravski izvodi nekoliko vrlo relevantnih zaključaka. Pre svega, umetničko delo uvek podrazumeva određenu tehniku kojom se savlađuje prvobitni haos utisaka ili neodređenost materije u kojoj se umetničko delo ostvaruje. »Svaki umjetnički izraz pretpostavlja neki tehnički postupak, svaka je umjetnost povezana s nekom napravom, s nekom tehničkom alatskom spravom, bez obzira je li instrument s kojim se umjetnik služi kist ili filmska kamera, igla za crtanje na bakru ili tikački stan. Ta posrednost pripada biti umjetničkog prikazivanja i nerazdvojivo je povezana s pretvaranjem duhovnih sadržaja u oblike koji djeluju na osjetila²²«. Tek na osnovu umetničkog

19. Umberto Eko, *Otvoreno djelo*, Sarajevo, »Veselin Masleša«, 1965, str. 26.

20. Zan Divinjo, *Estetičke mistifikacije*, str. 144.

21. Stefan Moravski, *O umetničkoj vrednosti*, *Filozofija*, 3—4/1968, str. 177.

22. Arnold Hauzer, *Filozofija povijesti umjetnosti*, Zagreb, Matica hrvatska, 1963, str. 234.

postupka i rezultata koji iz tog proizlazi stvara se »posebna struktura osećajno datih svojstava, koja gradi nešto što je i sastavljeno i zatvoreno, celinu«²³. U proces estetičke komunikacije onda ulazi ova „posebna struktura osećajno datih svojstava“.

Pošto će se dalje izlaganje uglavnom odnositi na onaj deo umetničkog univerzuma koji obuhvata književnost, pozorište i film, treba reći da na ovom području vlada poseban strukturalni poređak. Kad je, naime, reč o književnosti, koja je umetnost jezika, posebna struktura se gradi pomoću nesvakidašnje upotrebe jezika. U svim umetnostima zasnovanim, u stvari, na jezičkom izražavanju, mi se srećemo sa tzv. poetskim jezikom koji nije jezik deskripcije, jezik prvoga plana. Između običnog ili kako ga neki nazivaju referencijalnog jezika, i poetskog jezika postoji i emotivni jezik. „Emotivna upotreba iskorišćava moć evokacije, sa strane simbola, sentimentata, stavova, intencija“²⁴. Ova upotreba, međutim, ne može sasvim da se izjednači sa estetičkom ili poetskom upotrebom. Poetska upotreba jezika uvek podrazumeva stavljanje posebnog naglaska na poruku ili na ukupnost komunikativnih znakova. Estetička upotreba jezika, prema tome, uvek prevazilazi običnu jezičku komunikaciju. Međutim, zbog korišćenja formalno istih spojeva, poetski jezik često izgleda prozirniji nego što to u stvari jeste. To je obično samo onaj površinski sloj ispod koga ostaje ona ukupnost komunikativnih znakova, u stvari sama poruka. Prema tome, izvorna emocija ili ideja koja je izražena poetskim jezikom može da bude komunikabilna samo pod uslovom da se otkriju osnovne dimenzije poruke. To ne znači da je i moguće i potrebno apsolutno prepoznavanje izvorne emocije ili ideje, a ponajmanje da je nužno da ta izvorna emocija ili ideja odgovara u potpunosti emociji ili ideji učesnika u estetičkoj komunikaciji. »Svako umjetničko djelo predstavlja se kao predmet za jednu beskrajnu degustaciju. Za umjetničko djelo je tipično da se ono postavlja kao iscrpan izvor iskustva, koja, osvjetljavajući ga izazivaju pomaljanje njegovih uvek novih vidova«²⁵.

Postoje, međutim, i drukčija gledišta o prirodi estetičke komunikacije. Može se u stvari reći da vladaju dva oblika estetičke komunikacije, koji su zavisni i od prirode estetičkog predmeta i od društvenog položaja učesnika u estetičkoj komunikaciji. Ova dva oblika se u estetičkoj teoriji

23. Stefan Morawski, *O umetničkoj vrednosti*, str. 178.

24. Umberto Eko, *Otvoreno djelo*, str. 69.

25. Umberto Eko, *ibidem*, str. 63.

polarizuju kao plan otvorenog umetničkog dela i kao plan zatvorenog umetničkog dela. U estetičkoj komunikaciji na planu zatvorenog umetničkog dela učesnik nastoji da prepozna svoja emocionalna stanja ili da nađe kompenzaciju za neke svoje neostvarene težnje ili za neka potisnuta osećanja. Umetnost se u tom tipu estetičke komunikacije javlja u funkciji zamene za neostvareni život i tako opet izneverava svoju pravu estetičku funkciju. Na planu otvorenog dela učesnik u estetičkoj komunikaciji, prepoznajući odgovarajuća emocionalna stanja i ideje, uspeva da se od njih donekle distancira, da zauzme i intelektualni stav, da to delo dopunjava, da ga nadograđuje. Otvoreno umetničko delo zahteva aktivnog učesnika u estetičkoj komunikaciji. Publika, kaže Fišer, imajući najverovatnije na umu baš ove učesnike, mora da sazna da umetničko delo nije surogat za nečiji život. »Ono je učinjeno da budeš potaknut na surazmišljanje, sudjelovanje, to je izrađena mogućnost koja ima alternativa, koja te potiče na kritiku, koja te provocira na protivljenje.«²⁶ Breht takođe — zamjenjujući samo izraze, tako da pod zatvorenim delom razume ono što se ovde razume kao otvoreno delo — smatra da gledalac ne treba da učestvuje u delu već da treba da se nalazi potpuno izvan njega. Postoji, po njemu, jedan tip učešća, »koje više nije identifikacija sa ličnošću, već, obrnuto, stav intelektualnog razumevanja situacije i objašnjenja situacije na intelektualnom nivou, bez ikakvog sentimentalnog učešća, to jest ikakve projekcije i identifikacije«²⁷.

Ova preterana intelektualizacija umetnosti svakako je reakcija na jednu kompenzatorsku funkciju umetnosti u građanskom društvu, na umetnost koja najviše računa sa nesvesnim, sa neživljenim osećanjima i potisnutim nagonima, ali i reakcija na one učesnike u estetičkoj komunikaciji koji u ovu komunikaciju prenose svoju društvenu izolovanost, pasivnost i potisnutost. Breht, u stvari, kako kaže Sanguineti, ustaje protiv sentimentalne ili praktične otvorenosti. Taj tip otvorenosti je tradicionalan ili građanski. Ta otvorenost se zasniva na identifikaciji i projekciji. Uloga nesvesnog je tu dominantna. Hauzer ovu sentimentalističku i kompenzatorsku funkciju prepoznaje i u tokovima popularne umetnosti. Bolje reći, u to se uklapaju vulgarizovani tokovi masovne kulture, u kojima je umetnička poruka pre svega doživela svoje uprošćavanje i svoju neadekvatnu aktualizaciju. To je tok kojim struji sentimentalizam kao surogat za nedoživljeni život.

26. Ernst Fišer, *Početak ili kraj umjetnosti*, str. 98.

27. Edoardo Sanguineti, *Sociologie de l'avant-garde* (Littérature et société, Edition de l'Institut de Sociologie Université Libre de Bruxelles, 1967, pp. 15—16).

»Zadovoljstvu i uživanju u dirljivim zgodama i melodramskim situacijama podaje se najviše ona generacija kojoj nije dano da slobodno razvija svoj osjećajni život. Sentimentalizam je potisnuti sentiment. Osjećanje koje ne nalazi mjesta u životu društva postaje, kao nešto što čovjek sebi ionako ne može priuštiti, prenapeto, precijenjeno, u idealno i irealno uzdignuto«²⁸. Međutim, izjašnjavati se za prevazilaženje ovog, društveno-istorijskog, tipa estetičke komunikacije, ne znači očekivati da se u umetnosti izbriše svaka granica između realnosti i mašte ili da se umetnost pretvori u hermetički zatvoren sistem simboličkih značenja. Umetnost će uvek prevazilaziti stvarnost. Ni najracionalnije uređeno društvo, ni svest uzdignuta na nivo samosvesti neće moći da zamene maštu kao fantastičnu kombinaciju postojećih elemenata nečim novim, nepoznatim. Još tačnije, ljudska stvarnost podrazumeva celovitost u kojoj i tvorevine mašte nalaze svoje mesto. »Cela stvarnost je skup svih veza između subjekta i objekta, ne samo u prošlosti nego i u budućnosti, ne samo događaja nego i ličnih iskustava, snova, predviđanja, emocija i fantazije. Umetničko delo sjedinjuje stvarnost s maštom«²⁹. Prema tome, ono što treba da bude prevaziđeno jeste samo jedna sporedna funkcija umetnosti, funkcija čiste zamene, funkcija nadoknađivanja za promašenost ljudi u jednom otuđenom svetu. To što se dešava u estetičkoj komunikaciji na planu zatvorenog dela i nije estetički doživljaj, već samosažaljevanje i samoobmanjivanje. »Stoga i optimizam i pesimizam masovne publike ima iluzionističko-romantički karakter, pa žalost zbog onoga što je u životu u nepovrat propušteno ili proigrano postaje i bogat izvor suza prolivenih u kinematografima i tiha nada da ipak nije još sve izgubljeno«³⁰. Estetička komunikacija oslobođena ove svoje iluzionističke komponente postaje onda radost otkrivanja novih svetova mašte, ali podrazumeva izvesnu distancu, izvesnu ravnotežu između učesnika komunikacije i estetičkog predmeta i njegove poruke. Samo tako učesnik u estetičkoj komunikaciji zadržava svest o sebi, o svom identitetu i svojoj celovitosti. Umetnost mora da bude uravnoteženje između emocionalnog i racionalnog. To nije područje koje treba da bude poplavljeno emocionalnošću koja se izliva preko granica realnog života, ali ne treba da bude ni područje čiste racionalnosti. Kao racionalno i emocionalno biće, čovek u umetnosti mora da otkriva prisustvo obe ove komponente. »Umetnički sadržaj je nerazdvojno

28. Arnold Hauzer, *Filozofija povijesti umjetnosti*, str. 241—242.

29. Ernst Fišer, *O potrebi umetnosti*, Beograd—Subotica, Minerva, 1966, str. 118.

30. Arnold Hauzer, *Filozofija povijesti umjetnosti*, str. 243.

i saznanjan i emocionalan istovremeno... Savršena su ona dela koja sjedinjuju u punom međusobnom skladu veliku ideju, toplu emocionalnost i bogatu formalnu izražajnost.³¹

Promena tipa estetičke komunikacije, međutim, ne postiže se samo promenom karaktera umetničkog dela, već i promenom društvenog položaja učesnika u estetičkoj komunikaciji. Time se istovremeno dolazi i do problema publike.

Publika i estetička komunikacija

Kako god još definišali publiku, ona je uvek manje ili više ograničena skupina koja na ovaj ili onaj način učestvuje u procesu estetičke komunikacije. Konstituisanje i diferenciranje publike se vrši i s obzirom na društvenu stratifikaciju i s obzirom na razgranatost estetičkog područja, naime s obzirom na raznovrsnost estetičkih predmeta. Publika, međutim, ne obuhvata samo istinske učesnike u estetičkoj komunikaciji, već ima i svoj marginalni deo koji je sastavljen od onih pripadnika pojedinih društvenih slojeva za koje umetnost ima dijakritičku ili neku drugu vanestetičku funkciju. Nivo razvijenosti estetičke potrebe u jednom društvu meri se svakako brojem učesnika u istinskoj estetičkoj komunikaciji, dok prevaga marginalnih delova u okviru publike svedoči o pomeranju funkcija umetnosti. Ovaj odnos je svakako društveno-istorijski uslovljen, jer je i sama publika jedna istorijska kategorija nastala u onom trenutku kada je došlo do razdvajanja umetnika i uživaoca-laika. Kao takva kategorija, ona se menjala i dobijala odgovarajuće oblike prema društvenim uslovima u kojima se razvijala i prema društvenim slojevima iz kojih se regrutovala.

Publika antičke tragedije, rimskih cirkuskih igara, Šekspirovog pozorišta i današnjih pozorišnih i bioskopskih predstava svakako nije ista kategorija. Mислеći na publiku grčke tragedije, Hauzer kaže: »Ona se u najboljem slučaju sastoji od svih slobodnih građana i po svom sastavu nije mnogo demokratičnija od klasa koje upravljaju gradskom državom«³². Pozorišni gledaoci Šekspirova doba bili su već daleko heterogenija skupina, koja je obuhvatala pripadnike skoro svih društvenih slojeva.

Moderna publika je skupina koja se u stvari javila u građanskom društvu. Ona se sastoji od slobodnih pojedinaca koji počinju da učestvuju u

31. Dragan Jeremić, *Estetički fragmenti*, Savremenik, mart 1957, str. 276—77.

32. Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, knj. I, str. 81—82.

estetičkoj komunikaciji, mada često izražava i dijakritički karakter te komunikacije. Za razliku od starije publike, koja je pripadala ranijoj društvenoj strukturi, srednjem veku i plemstvu, ta nova publika, u stvari građanska publika 18. veka, »razvila se u publiku amatera sa estetskim interesovanjima, za koju je umetnost postala predmet slobodnog izbora i promenljivih sklonosti«³³. Upravo tada nastaju književni saloni, javna koncertna društva i grupe poklonika likovne umetnosti. Naime, književni i muzički život se emancipuju od ranijih formi zavisnosti, od pokroviteljstva, jer se intenzivira jedna estetička komunikacija koja daje poleta i književnoj i muzičkoj proizvodnji. Zbog toga Hauzer publiku, između ostalog, smatra onom skupinom koja donekle obezbeđuje kontinuitet neke umetničke proizvodnje. To je jedna nova relacija između estetičke produkcije i estetičke komunikacije, u kojoj estetička produkcija ne računa više sa jednim ograničenim brojem pokrovitelja, a estetička komunikacija je moguća jer je već stvorena jedna emocionalna i simbolička osnova za takvu komunikaciju. Pre toga vremena, na primer, nije uopšte postojala bilo kakva nekorisna muzika koja bi izražavala svetovna osećanja. Slično je i sa književnošću i plastičnim umetnostima. Estetička produkcija na ovim područjima se oslobađa starih okvira i uključuje u novu estetičku komunikaciju. Ona toj komunikaciji daje podstreka, ali od nje prima i impuls za dalji razvoj. Na području književnosti se, na primer, javlja izdavač kao posrednik između pisca i publike. On je otada onaj filter kroz koji prolazi književna produkcija. Izdavač može da se uporedi sa velikim radarom koji osluškuje signale jedne probuđene publike, ali i činilac koji toj publici nameće određenu književnu produkciju i tako utiče na tokove estetičke komunikacije. »Izdavanje knjiga za opštu publiku, potpuno nepoznatu autoru, prvi je oblik koji odgovara strukturi društva srednje klase zasnovanom na anonimnom opticaju dobara«³⁴.

Nastaje, u stvari, ono što Burdije naziva intelektualnim ili umetničkim područjem, na kome deluje splet relativno autonomnih činilaca, među kojima se nalazi i publika sa svojom orijentacijom u estetičkoj komunikaciji. »Ukoliko su se umnožavale i diferencirale instance za intelektualno i umetničko posvećivanje, kao što su akademije i saloni i ukoliko su se isto tako umnožavale i diferencirale instance za afirmaciju kulturne difuzije, kao što su izdavačke kuće, pozorišta, kulturna i naučna udruženja, utoliko se i publika proširivala i razgranavala, utoliko

33. Arnold Hauzer, *ibidem*, knj. II, str. 147.

34. Arnold Hauzer, *ibidem*, knj. II, str. 47.

se i intelektualno područje konstituiše kao sistem sve složeniji i nezavisniji od spoljašnjih uticaja, kao područje odnosa kojima dominira specifična logika, logika konkurencije za kulturnu legitimnost»³⁵.

Iz toga proizlazi da je za pojavu publike bilo potrebno umetničko tržište, koje je, s druge strane, moglo da se obrazuje samo uz emancipaciju, oslobođenje određenih slojeva društva iz misaone i emocionalne pasivnosti i njihovo uključivanje u estetičku komunikaciju. Prema tome, razvijeno tržište i razvijena estetička komunikacija su u stalno promenljivom uzročno-posledičnom odnosu. Svako sa svoje strane određuje obim i kvalitet publike jednog društva i jednog vremena. Publika je, u tom smislu, kao što primećuje Sanguineti, tipično buržoaski i romantički koncept, koji se u ranijim društvenim strukturama ne susreće. To, naravno, ne znači da ranije nije bilo estetičke produkcije i estetičke komunikacije, ali je odnos između te dve pojave bio sasvim drugačiji. U razvijenoj građanskoj epohi reći publika, znači istovremeno reći i tržište. »Kad se govori o estetičkoj komunikaciji, treba otkriti istinski smisao pojma koji komunikaciju između estetičkog proizvođača i estetičkog potrošača svodi na ekonomski nivo, pretvarajući je u odnos između pisca i publike, naime između pisca i tržišta, tačnije rečeno«³⁶.

To znači da se estetička komunikacija oslobodila dvorsko-aristokratskog okvira i da je našla svoju proširenu društvenu osnovu u građanskoj epohi, ali to još ne znači da je ta komunikacija postala opšta. U toj svojoj ekspaniziji ona se ubrzo suočila sa novim barijerama, koje su imanentne tom novom društvenom sistemu. Nove barijere su se javile kao nejednako društveno poreklo pripadnika građanske klase, kao nejednako profesionalno i umetničko obrazovanje, kao nejednaka mogućnost i sposobnost za učešće u estetičkoj komunikaciji, najzad kao nejednaka misaona, emocionalna i simbolička osnova za uključivanje u tu komunikaciju. Nejednaka sposobnost i nejednaka misaona, emocionalna i simbolička osnova za estetičku komunikaciju postaju izuzetno snažna barijera, jer svako proširenje estetičke komunikacije ne znači samo proširenje na staroj, tradicionalnoj umetničkoj osnovi. Sa značajnim društveno-istorijskim preokretima obično nastaju i značajne promene u karakteru estetičke produkcije, u njenim izražajnim sredstvima, u njenoj simboličkoj osnovi. Novi estetički predmeti u različitim oblastima umetnosti podrazu-

35. Pierre Bourdieu, *Champ intellectuel et projet créateur*, Les Temps Modernes, novembre 1966. pp. 867.

36. Edoardo Sanguineti, *Sociologie de l'avant-garde*, pp. 11-12.

mevaju i drugačiju strukturu, drugačiju organizaciju unutrašnjih elemenata, jedan nov tip koherentnosti. Na početku svake takve prevratničke epohe obično postoji relativan sklad između estetičke produkcije i estetičke komunikacije, ali vremenom, zbog porasta socijalne diferencijacije i zbog diferencijacije unutar same estetičke produkcije, počinje da se javlja raskorak, da bi najzad estetička komunikacija počela da se sužava. Tako mogućnost za učešće u estetičkoj komunikaciji biva dvojako uslovljena: s jedne strane društvenim položajem čitavih društvenih slojeva, pri čemu obrazovanje kao element tog položaja počinje da igra sve značajniju ulogu, s druge strane diferencijacijama u samoj umetnosti, naime, karakterom simboličke osnove i tipom unutrašnje strukture dela.

Sa promenama u okviru društvene strukture određenog tipa dolazi takođe i do promena u indirektnoj estetičkoj komunikaciji, pod čim podrazumevamo ono što Habermas naziva literarnim ili umetničkim rezonovanjem, razmenom ideja o umetnosti. I Hauzer, uostalom, jednim od vrlo važnih obeležja prave publike smatra međusobno razumevanje, što ne podrazumeva istovetnost gledišta, ali uvek znači približno isti nivo u razmeni ideja povodom estetičkog doživljaja. Na početku, kada postoji polet estetičke komunikacije, nju prati i intenzivna indirektna estetička komunikacija. Međutim, već »od sredine 19. veka su uzdrmane institucije koje su dotad obezbeđivale povezanost publike kao skupa koji se bavi rezonovanjem«³⁷. Indirektna estetička komunikacija počinje da se gubi. Ljudi postaju obični potrošači kulturnih dobara, što, po mišljenju Habermasa, znači da njima više nije potrebno da vode i razgovor o kulturnim dobrima, da stupaju u indirektnu estetičku komunikaciju. »Sa privatnim oblikom prisvajanja otpada i javna komunikacija o prisvojenom«³⁸. Možda se najznačajnija karakteristika koja prati raskorak između estetičke komunikacije i estetičke produkcije, kao i raskorak između direktne i indirektno estetičke komunikacije, sastoji u tome što platežno sposobni ljudi nisu istovremeno i stvarno sposobni za istinsku estetičku komunikaciju. Potrošački slojevi najčešće pripadaju grupama u usponu, čiji status sa stanovišta kulture još nije potvrđen. Međutim, sa promenama u estetičkoj produkciji i u socijalnom sastavu publike stalno se menja i ovaj odnos između direktne i indirektno estetičke komunikacije.

U stvari, kad je reč o estetičkoj komunikaciji, postavlja se još jedno dosta važno pitanje: kakav

37. Jirgen Habermas, *Javno mnjenje*, Beograd, Kultura, 1969, str. 204—205.

38. Jirgen Habermas, *ibidem*, str. 206.

je odnos između neafirmisanih ali latentnih stvaralačkih sposobnosti i efektivne estetičke komunikacije? Prema jednoj tezi, za efektivnu estetičku komunikaciju su najsposobniji oni koji bi pod određenim uslovima i sami mogli da postanu estetički proizvođači. Da li je ta teza dovoljno zasnovana? Na to pitanje je prilično teško kategorički odgovoriti. Skloni smo ipak da se složimo sa onima koji ne veruju da se »ukus nužno poklapa sa 'genijem', sposobnost uživanja umjetničkog djela sa sposobnošću da se ono stvori«³⁹. To je pomalo uprošćena teza koja nepotvrđivanje u estetičkoj komunikaciji objašnjava promašenošću u estetičkoj praksi. Izgleda da je mnogo bliže istini ako se kaže da su društveni uslovi koji pogoduju opštem intelektualnom i emocionalnom razvoju pojedinaca istovremeno povoljni uslovi i za efektivnu estetičku komunikaciju, ali ne i jedini uslovi.

Efektivna estetička komunikacija podrazumeva i sposobnost za simboličku transkripciju, koja se stiče u porodici, u školi i u užoj društvenoj grupi u kojoj se obavlja i jezička i sazajna komunikacija. Razvijenu direktnu estetičku komunikaciju u grupi koja je povezana i ostalim komunikacionim procesima prati, međutim, i intenzivna indirektna estetička komunikacija, naime razmena mišljenja povodom estetičkog doživljaja. Ovo jedinstvo se ostvaruje u različitom stepenu, ali se ono izgleda pomalja kao realna perspektiva posle perioda potisnutosti indirektna estetičke komunikacije. Čini mi se da je Risman u pravu kada tvrdi da mnogi kritičari popularne umetnosti previđaju tempo promena u izgrađivanju ukusa publike. Oni »ne samo što ne primećuju koliko su često američki filmovi, popularni romani i časopisi dobri, nego i koliko su snažni i puni razumevanja neki komentari amatera razmenjivača ukusa, koji se na prvi pogled čine kao deo vrlo pasivne publike«⁴⁰. To svakako najpre važi za omladinu kod koje su procesi komunikacije uopšte najintenzivniji.

Posebna je uloga umetničkog kritičara, estetičara, ukoliko stručnjaka. Ova kategorija ljudi se javlja paralelno sa nastankom publike u građanskom društvu. Moderni književni život se, kaže Hauzer, pored redovnog izdavanja knjiga, novina i časopisa ogleda »pre svega u pojavi književnog stručnjaka, kritičara, koji zastupa opšta merila vrednosti i javnog mnjenja u svetu literature«⁴¹. Kakva je, međutim, njegova uloga

39. Gilo Dorfles, *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti*, Zagreb, Mladost, 1963, str. 45.

40. Dejvid Risman, Nejtjen Glejzer, Ruel Deni, *Usamljena gomila*, Beograd, Nolit, 1965, str. 359.

41. Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, knj. II, str. 47—48.

u intenziviranju opšte estetičke komunikacije u jednom društvu? On sâm učestvuje u toj komunikaciji, delimično utičući na tokove estetičke produkcije, a delimično određujući samu estetičku komunikaciju. Umetnička kritika i estetička analiza mogu da približe umetničko delo publici, ali je primarni estetički doživljaj ipak važniji za učestvovanje u estetičkoj komunikaciji. Stoga se čini da ni teza da pravi učesnik u estetičkoj komunikaciji nužno mora da bude i umetnički kritičar nije prihvatljiva u svom ekstremno izraženom obliku. Činjenica je da stalni učesnici u procesu estetičke komunikacije, kod kojih je izražen i interes za estetičku praksu, dobrim delom postaju i merodavni ocenjivači kako sadržajnih tako i formalnih karakteristika neke estetičke produkcije. Nije lišena osnova Benjamina tvrdnja da je napredan odnos u estetičkoj komunikaciji »obeležen time što zadovoljstvo u posmatranju i doživljaju stupa u neposrednu i usku vezu sa stavom stručnog ocenjivača«⁴². Ali samo poznavanje formalnih karakteristika estetičke produkcije nije dovoljno za autentičan estetički doživljaj. Mnogo je važnije ono što smo nazvali estetičkom komunikacijom na planu otvorenog umetničkog dela, a to znači da »umjetnički užitek stoji u upravnom omjeru prema gledačevoj sposobnosti da razumijeva iz samih nagoveštaja i da dopunjuje umjetnikov eliptični način izražavanja«⁴³. U tom procesu se svakako sjedinjuju estetička intuicija i sposobnost za simboličku transkripciju, ali nije nužno da dominira stalno preispitivanje formalnih karakteristika, koje čak može da zamagli celovit estetički doživljaj.

Osnovno je da estetička komunikacija postane univerzalna u smislu mogućnosti da svi imaju jednaku šansu za uključivanje u tu komunikaciju. Svako proširivanje društvene osnove za estetičku komunikaciju podrazumevalo je do sada oslobađanje sve širih društvenih slojeva od ograničenja koja su vladala u nekom ranijem obliku društvene strukture. Ali ta osnova će ostati relativno ograničena sve dok se stvaraju nove socijalne barijere koje će ograničavati manju ili veću univerzalnost i estetičke, i jezičke, i saznačne komunikacije. U tom svetlu može da se shvati i Marksov zahtev za ukidanjem privatnog vlasništva, koje je u dosadašnjoj istoriji bilo stalni uslov za stvaranje socijalnih barijera u različitim oblicima. Potrebno je, u stvari, da nastane potpuna emancipacija svih ljudskih čula i svojstava. »Ona je ta emancipacija upravo zato što su ta osjetila i svojstva postala ljudska kako su-

42. Valter Benjamin, *Umetničko delo u epohi svoje tehničke reproduktivnosti*, str. 57.

43. Arnold Hauzer, *Filozofija povijesti umjetnosti*, str. 254.

bjektivno, tako i objektivno. Oko je postalo ljudskim okom, kao što je njegov predmet postao društvenim, ljudskim predmetom koji potječe od čovjeka za čovjeka. Stoga su osjetila neposredno u svojoj praksi postala teoretičari. Ona se odnose prema stvari zbog stvari same, ali sama stvar je predmetno ljudsko odnošenje prema sebi, prema čovjeku i obrnuto. Stoga su potreba ili užitek izgubili svoju egoističnu prirodu, a priroda svoju голу korisnost tako što je korist postala ljudska korist⁴⁴.

Iako se ne odnosi direktno na umetničko uživanje, ovaj stav otkriva razrešenje one zagonetke koju je predstavljao stalni sukob između korisnog, lepog i istinitog u svim dosadašnjim klasičnim društvima. Zabluda je, međutim, verovati da će svi ljudi biti umetnici ili da će svi u podjednako meri učestvovati u jednoj univerzalnoj estetičkoj komunikaciji. Ljudi će se verovatno diferencirati i po svojim sposobnostima i po svojim umetničkim afinitetima. Sve estetičke oblasti verovatno neće biti podjednako bliske svim ljudima. Diferencijacija će se javiti po liniji različitosti estetičkih predmeta. Kako će predmeti, pa i estetički predmeti, postajati bliski čoveku, naime, njegovi predmeti u smislu ovladavanja njima a ne privatnog prisvajanja, zavisice samo od prirode predmeta i od sposobnosti čoveka da uspostavi odgovarajuću komunikaciju sa onim svojstvima predmeta koji određuju njegovu svojevrsnost. »Svojevrsnost svake suštinske snage upravo je njena svojevrsna suština, dakle i svojevrsan način njenog opredmećivanja, njenog predmetno-zbiljskog živog bitka. Stoga se čovek u predmetnom svijetu potvrđuje ne samo u mišljenju, nego sa svim osjetilima⁴⁵.

Potvrđujući se na tako univerzalan način, čovek neće biti ograničen ni u jednoj svojoj suštinskoj sposobnosti, ali će se javiti diferencijacija u okviru slobodnog izbora na osnovu razvijene i estetičke, i sazajne i jezičke prakse. Svođenjem profesionalne delatnosti na minimum, neograničenom prostornom i društvenom pokretljivošću, neograničenom razmenom informacija iz svih domena društvene delatnosti stvoriće se uslovi za univerzalnost kulturne komunikacije u celini.

U takvim uslovima čovek bi morao da prestane da u umetnosti traži iluzije bekstva, zamenu za neostvareni život, kompenzaciju za promašenost. Prema umetničkim proizvodima on treba da se odnosi kao predmetima ljudskog stvaralaštva, koji zahtevaju poseban tip učestvovanja, ali se ne nalaze iznad čoveka kao nešto nedostupno,

44. Karl Marx — Friedrich Engels, *Rani radovi*, str. 280.

45. Karl Marx — Friedrich Engels, *ibidem*, str. 280.

tuđe i neshvatljivo. Sama umetnost tada neizbežno gubi i poslednje ostatke ritualne i kulturne funkcije, ona postaje čisto ljudska, isključivo društvena. Pojmovi mase i publike u jednom dugom procesu počinju da gube svoje dosadašnje značenje, jer se i granica između učesnika i neučesnika u estetičkoj komunikaciji sve više gubi. U stvari, učestvovanje u kulturi afirmiše se kao aktivna estetička komunikacija, koja pretpostavlja obnavljanje jedinstva između društva i kulture.

U umetnosti se aktivno učešće ili aktivna estetička komunikacija ogleda pre svega u »dograđivanju nagoveštaja kod primaoca savremene umetnosti-nasuprot gotovim, neproblematičnim, čisto zabavljачkim načinima kulturnog konzuma«⁴⁶. Taj tip učešća podrazumeva ono što Eko naziva otvorenim delom, koje postaje »poziv na slobodu koja će, izražena na planu estetskog uživanja, morati da se razvija i na planu svakodnevnih ponašanja, intelektualnih odluka, društvenih odnosa«⁴⁷. To znači da će učestvovanje u jednoj oblasti ljudskog ispoljavanja uticati i na druge oblasti, jer granica između tih oblasti neće biti odsečna kao dosada. Značajno je pri tom da se estetičkom području pridaje važnost aktivnog činioca, a to je još jedan od načina da se postupno počne da gubi granica između korisnog i umetnički lepog. Na taj bi se način sve više uspostavljala univerzalna kulturna komunikacija u saglasnosti sa društvenom praksom koja bi prevazilazila profesionalna, lokalna ili bilo koja druga društvena ograničenja.

46. Radovan Rihta, *Civilizacija na raskršću*, str. 67.

47. Umberto Eko, *Otvoreno djelo*, str. 20—21.

TIM MUR

KLOD LEVI-STROS I KULTURNE NAUKE*

Prvi korak u svakom sistematskom empirijskom istraživanju jeste uspostavljanje izvesnih sredstava za identifikovanje i ograničavanje podataka. Odbacujemo verovanje starih empirista da podaci uvek na izvestan način sami sebe predstavljaju.

Posmatrajte čoveka koji svom detetu kazuje uspavanku. Taj se čin može posmatrati sa gledišta fizike (zvuk se širi), hemije (neuro-fiziološki čin koji sadrži hemijske promene dešava se u čoveku i u njegovom detetu), lingvistički (reči se izgovaraju), sociologije, i tako dalje. I svaka će od pomenutih nauka uzeti isti čin kao različiti podatak ili skup podataka. Ovaj postupak se može nazvati apstrahovanjem.

U priznatim naukama su načela apstrahovanja obično nesporna. Njutnova jabuka je mogla da bude crvena, trula, nedozrela, ili je možda, u stvari, bila kruška. Ali ona predstavlja podatak za fizičke nauke samo utoliko što je bila telo neke mase koje se kretalo izvesnim ubrzanjem u odnosu na druga tela. Ne postoji među fizičarima spor da li trulost jabuke treba ili ne treba da bude podatak za njihove nauke.

I tako su padanje jabuke, pričanje uspavanke, vrsta sirove materije koja treba da bude uobličena pre nego što se može upotrebiti. U stvari, ja sam oba čina već na izvestan način uobličio. Ja sam već načinio prilično podrobno apstrahovanje samim tim što sam o njima govorio kao o padanju jabuke i kazivanju uspavanke.

Smatra se da su u prirodnim naukama načela apstrahovanja obično neosporna. Ali ako pristu-

* Tim Moore: Claude Lévi-Strauss and the Cultural Sciences, Center for Contemporary Cultural Studies, Birmingham University, Occasional Papers No. 4, 7/6

pimo sistematskom proučavanju društva i kulture daleko je manje jasno šta se može smatrati kao podatak.

I

Levi-Stros, međutim, izražava svoj stav prilično jasno: »To je kopernička revolucija koja će se sastojati u tumačenju društva (kao celine u pojmovima teorije komunikacija. Ovaj poduhvat je obično moguć na tri stupnja: pravila srodstva i sklapanje braka služe da obezbede komunikaciju dobara i usluga, a lingvistička pravila za komunikaciju poruka... Ali u društvu postoji još mnogo štošta drugo pored bračnih, ekonomskih i lingvističkih razmena. Postoje takođe i drugi jezici kao što su umetnost, mit, ritual, religija, i najzad i drugi elementi koji za sada ne mogu da budu strukturirani bilo zbog svoje prirode ili zbog nedovoljnosti našeg znanja»¹).

Ovde se mogu uočiti tri apstraktivna načela. Zajedno, ona određuju podatke sa kojima će se Levi-Stros služiti.

Prvo, on govori o tumačenju *društva* kao celine i pominje različite elemente *društva*. Tako je prvo apstraktivno načelo da je sve podatak što se može nazvati *društvenom činjenicom*.

Ali i samo ovo apstrahovanje bi dovelo jednostavno do obilja podataka koji bi bili nepodesni da se njima rukuje. A sada drugo načelo. Na mnoštvu podataka koje smo skupili na osnovu prvog načela, vršimo drugostepeno apstrahovanje koje određuje podatke kao ekonomske ili lingvističke razmene, kao srodničke običaje, i tako dalje. Ova faza se sastoji u označavanju raznih ustanovljenih sistema u društvu. Podaci su tada određeni prema sistemu kojem pripadaju.

Na ovom drugom stupnju apstrahovanja podaci dobijaju novi oblik. Posmatrajte čoveka koji plaća taksu za obred venčanja u uredu za sklapanje brakova. Pri prvom apstrahovanju to će označiti samo društvenu činjenicu, to će biti jedan podatak; ali on postaje sirova materija za znatan broj mogućih drugostepenih apstrahovanja. Jer mi možemo razmatrati slučaj i kao ekonomsku transakciju i čoveka posmatrati samo kao *čoveka koji plaća*; kao zakonski čin, pri čemu se brak posmatra samo kao oblik *ugovora*; kao lingvističku razmenu, birokratski čin itd. Na ovom stupnju se podaci samo brojčano povećavaju, a pojednostavljuju po prirodi samim tim što su izdvojeni kao slučajevi jednog ustanovljenog sistema u društvu.

¹ *Anthropologie structurale*, str. 83, Paris, Plon, 1958, navod iz prevoda *Structural Anthropology* koji je objavio Alen Lejn 1968.

Ali šta su ti ustanovljeni sistemi? Kad se vrši drugi apstraktivni postupak, jedini kriterijum kojim raspolažemo jeste da svaki pojam kojim se obeležava opšta karakteristika društva može da se označi kao takav sistem. Sve dok je tako, broj takvih kategorija će biti beskrajno velik, one će se poklapati i uzajamno jedna na drugu uticati.

Na ovoj tački se ispoljava bitna teškoća. Ako je broj uspostavljenih sistema u društvu neograničeno velik, kako da znamo sa kojim da počnemo u našem istraživanju? Ove teškoće se delimično sreću kod trećeg apstraktivnog načela, o kojem će se tek raspravljati, a koji uzima odgovarajuće kategorije kao kategorija *komunikacije*. Ali postoji i drugi odgovor.

Već navedeni odlomak govori prilično neobavezno o »strategiji«: »Plodnosniji pristup čini mi se da bi bio onaj kojim bismo zadržali kao neposredni predmet našeg izučavanja te strategijske stupnjeve koje sam pomenio (to jest, bračnu, jezičku i ekonomsku razmenu), i to ne zbog toga što su oni jedini, ili zbog toga što drugi stupnjevi mogu sa njima da se poistovete«. Ali šta je ta »strategija«? Odgovor se nalazi u Levi-Strosovoj kritici Sartra u poslednjem odlomku *La pensée sauvage*, stranica 250: »Iznenadujuće je što su situacije koje Sartr upotrebljava kao polaznu tačku za izvođenje formalnih uslova društvene stvarnosti — štrajkovi, boks mečevi, fudbalske utakmice, redovi pred autobuskim stanicama — u stvari sve drugostepene slučajnosti života u društvu; i zbog toga ne mogu poslužiti za otkrivanje njegove suštine. I tako pokušava da čini ono što svaki antropolog pokušava da čini kad su u pitanju različite kulture, da se stavi u položaj ljudi koji tamo žive, da razume načela i motivacije njihovih namera i da prihvati neko razdoblje ili neku kulturu kao značajnu celinu. Ali ovaj pokušaj uopštavanja nije kraj objašnjenja. On počinje tek tada kad smo uspeli da oblikujemo naš predmet. Sartrova fenomenologija pruža samo polaznu tačku³).

Ovaj odlomak predstavlja neodređen zahtev da treba da učestvujemo u društvu da bismo razumeli »obrazac njegovih namera«. Na osnovu tog razumevanja bićemo, pretpostavlja se, u mogućnosti da odaberemo glavne kategorije u društvu. To je onda strategija drugostepenog apstrahovanja.

Ovo razumevanje može da izgleda nepoželjno blisko *dokumentacionom smislu* nemačke sociologije. Da li je to vrsta povlašćene analize koja

³ *La pensée sauvage*, str. 250, Paris 1962, Plon, navod iz prevoda *The Savage Mind*, Weidenfeld and Nicholson, 1966.

sama po sebi pruža garantiju? Levi-Stros napada Konta zbog toga što mu nedostaje ono što naziva »osećaj za etnografiju«. ³ Stvarna zamerka je ovde da ukoliko Levi-Stros odbacuje konkretni dokaz, potkrepljujući svoju analizu nekim posebnim, ali ne i neophodno podesnim za saopštavanje produbljavanjem, onda je njegov metod nenaučan. Međutim, videćemo u daljem izlaganju da Levi-Stros (izvesno) ne odbacuje konkretne dokaze. Neosporno, etnografski osećaj obezbeđuje *strategiju* za korišćenje činjenica: ali jedino konkretni dokazi mogu da potvrde etnološke zaključke o njima.

Pošli smo od onoga što se dešava: iz toga smo izdvojili *društvene* događaje. Iz ovoga smo redom izdvojili *stupnjeve* društvenih činova: ekonomskih, bračnih, jezičkih, itd. Treća je faza da izdvojimo iz te mase mogućih stupnjeva ili kategorija one koje sačinjavaju ili se mogu smatrati kao jedan ili više *sistema komunikacija*.

Ovo je najvažniji samostalni korak koji Levi-Stros preduzima. To je u osnovi čitavog njegovog rada. To je takođe možda i najteže i najspornije. Jer šta se ovde misli pod izrazom „komunikacija“?

Primeri izloženi u odlomku, od kojih smo počeli bili su: jezik, brak, ekonomska razmena, umetnost, mit, ritual, religija. Na koji su način to sve slučajevi komunikacija? Prvi pokušaj odgovora mogao bi biti da su to sve slučajevi kod kojih se neki zamišljeni ili stvarni predmeti prenose od osobe do osobe. U jeziku prenosimo poruke, u ekonomskoj razmeni dobra i usluge; a u braku, prema Levi-Strosu, žene. On opisuje zakone srodstva kao »skicu mehanizma koji izdvaja žene iz njihovih istokrvnih porodica, da bi ih rasporedio u domaćinstva koja potom postaju nove istokrvne porodice, itd...«⁴

Međutim, koji se to predmeti prenose kad je u pitanju umetnost, mit, ritual ili religija? Odgovor na ovo pitanje ne bi nam pomogao da razumemo Levi-Strosov stav. Jer, karakteristično obeležje svih ovih sistema nije da se nešto stvarno prenosi, već pre, kao i drugi oblici komunikacija, oni predstavljaju izvesna formalna, u stvari, matematička svojstva analogna pravilima igre: »Društvo se sastoji od pojedinaca i grupa koje međusobno opšte. U svakom društvu komunikacije se vrše na tri različita stupnja: op-

³ *La pensée sauvage*, str. 219, Plon, Paris 1962, navod iz prevoda *The Savage Mind*, Weidenfeld and Nicholson, 1966.

⁴ *Anthropologie structurale*, 309, Paris, Plon 1958, navod iz prevoda *Structural Anthropology* koji je izdao Alen Lejn, 1968.

štenje sa ženama, opštenje dobrima i uslugama i opštenje porukama. Prema tome, srodne studije, ekonomija i lingvistika, približuju se istoj vrsti problema na različitim strateškim stupnjevima, i u stvari, pripadaju istom polju. Moglo bi se reći, bar teoretski, da pravila o srodstvu i braku regulišu četvrtu vrstu komunikacija, to jest komunikaciju gena između fenotipova. Prema tome, treba imati na umu da se kultura ne sastoji isključivo od sopstvenih oblika komunikacije, kao jezik, već isto tako, a možda i najviše, od *pravila* koja određuju kako »igre komunikacija« treba igrati kako na nivou prirode tako i na nivou kulture«⁵).

Možda će nam se učiniti da je reč »komunikacija« ovde izgubila svoju vrednost, pošto je njeno prvobitno značenje toliko prošireno. Da bismo produbili naše razumevanje te reči u ovom kontekstu, pomoći će nam analogija sa igrom iznetom u ovom odlomku. Pretpostavka je da se određeni sistemi u društvu koji nas zanimaju, i koje treba da izdvojimo, upravljaju prema određenim pravilima analognim pravilima igre.

Ta analogija je omiljena kod Levi-Strosa i ona pokazuje dva značajna momenta koja će poslužiti da rasvetle njegov središnji pojam, to jest pojam *strukture*. Prvo ćemo raspravljati o proizvoljnosti žetona u igri; drugo, kako je struktura određena pravilima igre podložna matematičkom ili formalnom postupku.

Hajde, dakle, da igramo šah. Ispustili smo šahovsku garnituru i izgubili smo tri figure. Uzimamo predmete koji su nam pri ruci, improviziramo: umesto kraljice — sveću, umesto piona — novčić od dva šilinga, umesto crnog topa — uvojak kose. I nastavljamo igru. Zamena figure navedenim predmetima ne šteti igri koju igramo. U stvari, nije važno koji se žetoni upotrebljavaju u igri. Krajnji primer bio bi muzički šah na dva klavira. Svaki tip komada je predstavljen lajtmotivom. Redovi i polja su označena akordskim sekvencama u različitim obrtima. Uzimanje jedne figure predstavljeno je sviranjem dva lajtmotiva u kontrapunktu, jednog iznad drugog; izvođenjem trileru na poslednjoj noti melodije; igrač koji se predaje svira »Tri slepa miša«. Ova se igra može igrati, i to bi bila jedna verzija šaha. Štaviše, ako su dva igrača morala najpre da pred očima zamisle šahovsku tablu da bi shvatili šta se dešava, i da svoje muzičke poteze prenesu na jednu zamišljenu tablu, to bi pre predstavljalo jednu slučajnu psihološku činjenicu, no činjenicu o pravoj suštini igre. Muzički stavovi i komadi su takvi samo zbog

⁵ *Anthropologie structurale*, str. 296, Paris, Plon 1958, navod iz prevoda *Structural Anthropology*, izdanje Allen Lane, 1968.

svoje direktne veze sa pravilima igre šaha, a ne zbog toga što su zaista preneseni u konvencionalni oblik igre. I tako je priroda upotrebljenih žetona potpuno proizvoljna u odnosu na pravila. Jedino što je važno jeste da bez obzira šta su oni, moraju se upotrebljavati u skladu sa pravilima.

Druga činjenica koju treba istaći jeste da je formalna struktura određena pravilima igre, podložna matematičkom postupku⁴). A sada hajde da igramo »igru Marijenbad«. Šesnaest žetona su poredani u četiri reda od po sedam, pet, tri i jedan. Takmičari igraju naizmenično uzimajući bilo koji broj žetona iz bilo kojeg reda, ali moraju da nateraju drugog igrača da uzme poslednji žeton. Postavlja se pitanje na koji način ova pravila određuju strukturu? Struktura o kojoj je reč je idealna, formalna ili matematička celina; ali upravo kao što druge takve celine (ravnokraki trougao, na primer) mogu da se predstave u fizičkim dijagramima ili modelima, tako možemo i mi u ovom slučaju da napravimo fizički model marijenbadske strukture.

Igrač koji otvara igru ima na raspolaganju šesnaest izbora: on može da uzme 1, 2, 3, 4, 5, 6 ili sedam žetona iz gornjeg reda, 1, 2, 3, 4 ili pet žetona iz drugog reda, 1, 2 ili 3 iz trećeg, jedan iz poslednjeg reda. Tako da ako hoćemo da stavimo na svoju levu stranu kao početni potez kuglicu—kao što su kuglice koje se upotrebljavaju za pravljenje modela molekularnih struktura mogli bismo predstaviti šesnaest izbora sa šesnaest crnih štapića usmerenih nadesno. Tada bi za svaki od ovih izbora postojao izvestan broj daljih mogućnosti za sledećeg igrača. Uzimimo, na primer, štapić koji predstavlja pomeranje dva žetona iz trećeg reda. Sledeći igrač ima tada četrnaest mogućnosti da bira, da uzme 1, 2, 3, 4, 5, 6 ili 7 iz gornjeg reda, 1, 2, 3, 4 ili 5, iz drugog, jedan iz trećeg reda i jedan iz poslednjeg reda. Ove mogućnosti se mogu predstaviti pričvršćivanjem još jedne kuglice na kraj štapića i dodavanjem četrnaest crvenih štapića (promena boje označava promenu igrača) nadesno od druge kuglice. I tako nastavljamo da pravimo model. Ali kako igra napreduje, vidimo da se do iste situacije može doći na različite načine. Tako situacija u kojoj ostaju tri reda sa 3, 2 i 1 žetonom može da se postigne prethodnom situacijom u kojoj je bilo 5, 2 i 1, 3, 3 i 1, i tako dalje, a do njih iz različitih mogućih prethodnih situacija. Kako se pomeramo udesno,

⁴ Uporediti Barbut, *Les temps modernes*, str. 791 i sledeće stranice, XXII godina, broj 246, novembar 1966, sedam članaka pod naslovom „Problèmes du structuralisme“ uključujući Marc Barbut: „Le sens du mot structure en mathématiques“, *Tristes tropiques*, Plon, Paris 1965.

moramo da pričvršćujemo razne štapiće koji dolaze sa leve strane prema istoj kuglici; i na kraju, kad igraču ostaje samo jedna mogućnost, štapići su konačno pristigli još jednom na jednu jedinu kuglicu; i vidimo da smo sačinili veoma složen ali izvanredno simetričan model. Tako, svako igranje marijenbadske igre odgovara obeležavanju neke putanje sleva nadesno na modelu; ili, pak, isto tako i sdesna nalevo; jer i malo razmišljanja pokazuje da ono što je očigledno na fizičkom modelu važi i za igru: ona ima dva lica. I kao što matematičar može da razmišlja o idealnom trouglu čiji se razni fizički predmeti mogu posmatrati kao modeli, tako isto može on razmišljati, algebarski ili aritmetički, o složenoj idealnoj celini čija upravo opisana fizička struktura isto kao i svako igranje marijenbadske igre, predstavlja samo modele. On može da iznese pravila koja povezuju pojedine delove strukture, može da izvodi zaključke sa tim, može da programira kompjuter da bi sa njim izvodio operacije.

Razmatrajući do izvesnog stepena analogiju igre bili smo u mogućnosti da vidimo šta Levi-Stros podrazumeva pod izrazom »struktura«, naime apstraktni entitet bliže određen nekim skupom formalnih pravila i entitet u kojem su spletovi (ili potezi) ustanovljeni samo u svom odnosu prema drugim spletovima. Ovo je važno da se naglasi, pošto je moda strukturalizma ispoljila tendenciju zloupotrebe ovog izraza.

Ali dopustimo da Levi-Stros uzme takve strukture za svoj obrazac. Da li je u pravu kad tako postupa? Da li se takve matematičke strukture uopšte mogu naći u društvu? Ili ako mogu, da li su od ikakvog značaja ili imaju li moć objašnjavanja?

Levi-Stros svakako ne uzima igre kao besprekornu analogiju: »Zabavne igre su sačinjene tako da dopuštaju svakom igraču da iz statističkih pravilnosti izdvoji najviše diferencijalne vrednosti; dok bračna pravila teže uspostavljanju statističkih pravilnosti uprkos diferencijalnim vrednostima koje postoje među pojedincima i generacijama«⁷). A zatim⁸): »Igre izgleda da imaju razjedinjavajuće dejstvo: one se završavaju uspostavljanjem razlike između pojedinih igrača; iako prvobitno nije postojao nikakav nagoveštaj nejednakosti. Na kraju postoje pobednici i poraženi. Ritual je, s druge strane,

⁷ *Anthropologie structurale*, str. 298, Plon, Paris 1958, navod iz prevoda *Structural Anthropology* koji je objavio Alen Lejn, 1968.

⁸ *La pensée sauvage*, str. 32, Plon, Paris 1962, navod iz prevoda *The Savage Mind*, Weidenfeld and Nicholson, 1966.

upravo suprotan: on spaja dve prvobitno razdvojene grupe«. Razlog ovome je što u ritualu »igrači« mogu da predstavljaju odvojene grupe kao živi i mrtvi, posvećeni i neposvećeni, i tako dalje. Levi Stros daje rečit primer (kako je igra postala ritual) »slučaj Gañuka-Gama iz Nove Gvineje koji su naučili da igraju fudbal, ali će igrati utakmice nekoliko dana uzastopce koliko god je utakmica potrebno da bi obe strane postigle jednak rezultat«⁹!

Međutim, posebne karakteristike ovde navedenih igara nisu dovoljne da se pobije tvrdjenje da se opisane strukture mogu naći u društvu. U stvari, Levi-Stros dokazuje da smo potpuno svesni presudnog mesta gde se one mogu naći, a to je jezik: »Strukturalne lingvistike će svakako igrati obnavljajuću ulogu u odnosu na društvene nauke, kao što je, na primer, nuklearna fizika odigrala u odnosu na fizičke nauke«¹⁰). Prema tome, tvrdi se da se i na druge sisteme u društvu, kao što su srodstvo, ekonomska razmena, mit, ritual, religija i umetnost može primeniti isti strukturalni postupak.

Šta znači ovo tvrdjenje i koliko je prihvatljivo, razmotrićemo ukratko. U ovom rečniku, bilo bi dobro da razmotrimo dokle smo stigli. Još uvek smo na prvom stupnju diskusije, to jest putem kakvih apstrahovanja se podaci o proučavanju društva konstituišu. Prvim apstrahovanjem smo došli do društvenih činjenica; drugim, do činjenice nekog društvenog sistema, kao što je sistem ekonomske razmene. Trećim apstrahovanjem do razmatranja činjenica tog društvenog sistema, samo ukoliko su oni materijalno iskazivanje jedne ili više formalnih struktura. Sledi da se činjenice uobličavaju tek u samom procesu proučavanja. Jer strukture koje deluju u datom društvu nisu poznate *a priori*: one se mogu otkriti samo sagledavanjem činjenica. Tako se podaci pojavljuju pošto je struktura ustanovljena. U stvari, to su dva vida istog procesa.

Toliko o procedurama apstrahovanja pomoću kojih Levi-Stros izvodi svoje podatke. Treba da pridemo na poseban način čoveku koji svom detetu priča uspavanku; treba da raspoznamo brojne žetone koji se istovremeno pomeraju u mnoštvu igara; da vidimo u ljudima srodničke žetone, u rečima lingvističke žetone, u uspavanci

⁹ *La pensée sauvage*, str. 30–31, Plon, Paris 1962, navod iz prevoda *The Savage Mind*, Weidenfeld and Nicholson, 1966.

¹⁰ *Anthropologie structurale*, str. 33, Plon, Paris 1958, navod iz prevoda *Structural Anthropology* koji je objavio Allen Lane, 1966.

možda žetone kulture ili mita. Tako treba da počne zadatak pronalazjenja pravila prema kojima se oni kreću.

II

Počelo je to, pre devetnaest godina, ako ne i ranije, sa objavljivanjem *Elementarne strukture srodstva*. Šta proizilazi iz antropološke primene Levi-Strosa? Prema vašem nahodanju, bićete podstaknuti, razočarani ili ćete likovati. Jer ne nalazimo često u jednoj celini potpunu strukturu, sa potpuno izraženim pravilima. Mnogo češće dobijamo nagoveštaje, odlomke i skice.

Može se činiti da je ovaj neuspeh kod doajena strukturalne antropologije dovoljan pokazatelj njegovog metoda. Ali, u stvari, kako on naglašava, greška ne leži u njegovom metodu već u materiji, koja je obimna i isuviše složena, da bi se mogli očekivati brzi rezultati. Pretpostavimo, na primer, da naša ispitivanja usmerimo na jedan poseban predmet metoda klasifikovanja prirodnih vrsta. »Čak iako bismo se ograničili na društva u kojima imamo sasvim dovoljno tačnih podataka koji se mogu međusobno upoređivati, ipak bi nam bila potrebna pomoć mašina. To je program etnologije budućeg stoleća«¹¹).

Međutim, neka materija je lakše obradiva i ponekad nalazimo u potpunosti objašnjenu strukturu. Da bi se stekla predstava o rezultatima strukturalne analize, bilo bi razumno da damo jedan specifičan primer takve strukture. Sledeći dijagram je delimičan uzorak takve jedne strukture¹²):

AB	CD	EF	GH	IJ	KL
ABD	CDB	EFH	GHF	IJL	KLJ
ABDF	CDBH	EFHJ	GHFL	IJLB	KLJD
ABDFJ	CDBHL	EFHJB	GHFLD	IJLBF	KLJDH
ADFJ	CBHL	EHJB	GFLD	ILBF	KJDH
DFJC	BHLA	HJBG	FLDE	LBFK	JDHI
FJCB	HLAD	JBGF	LDEH	BFKJ	DHIL
JCBH	LAD \bar{F}	BGFL	DEHJ	FKJD	HILB
CBHL	ADFJ	GFLD	EHJB	KJDH	ILBF

Razmotrimo igru kartama. Špil ima stotine različitih karata podeljenih u tri grupe. Karte su ili bele (na primer, ACEGIK), ili crvene (na primer, BDFHJL). One su podeljene zvanicama u vrtu, svakoj po jedna. Potrebno je nekoliko sto-

¹¹ *La pensée sauvage*, str. 151, Plon, Paris 1962, navod iz prevoda *The Savage Mind*, Weidenfeld and Nicholson, 1966.

¹² *Ibid.* str. 131—133.

tina igrača. Ako imate bele karte morate naći igrača sa crvenom kartom iz iste grupe. Tada obrazujete tim sa ovim igračem i počinjete da tražite drugi tim iz te iste grupe. (AB traži CD). Kad ga nadete, izmenjate duple crvene karte. (AB daje B, CD daje D), tako da sada svaki par ima tri karte (kao u redu 2 dijagrama). Sada obrazujete dupli tim od po dva para (ABD : CDB) i počinjete da tražite drugi tim u drugoj grupi (na primer, IJL : KLJ). Kad ga nadete, svaki vaš par daje duplu crvenu kartu jednom od parova drugog duplog tima (na primer, IJL—B : KLJ—D), koji sa svoje strane daje duple crvene karte duplom timu u trećoj grupi (EFH—J : GHF—L) koji opet daju svoje duple karte vama (ABD—F : CDB—H). Tada tražite dupli par u trećoj grupi (na primer, EFHJ : GHFL), i trostruka razmena se ponavlja (ABDF : CDBH daje B : D) obrazujući EFHJ—B : GHFL—D; EFHJ : GHFL daje F : H obrazujući IJLB—F : KLJD—H; IJLB : KLJD daje J : L obrazujući ABDF—J : CDBH—L, tako da svaki par ima sada pet karata. Rastuća etapa je sada upotpunjena i dve prvobitne crvene karte koje pripadaju vašem duplom timu su odbačene u jezero. Svaki par ima sada svoju belu kartu, i tri dalje karte po redu (na primer: ADFJ : CDHL). Tim nastavlja razmenjujući bele karte i razmeštajući ih na četvrto mesto. Druga karta postaje sada nova bela karta za svaki par i dolazi do druge razmene. Postupak se nastavlja dok drugi par ne dobije iste četiri karte koje je prvi par imao pre razmene. Tim koji prvi završi, pobeđuje.

Ova igra bi trebalo da nosi naziv JORUBA, jer ako je igramo treba da se upravljamo, sa različitim žetonima, prema pravilima kojima su se povinivali baptizam, srodstvo i razne zabrane među Jorubama u Nigeriji. Sledeće objašnjenje se nalazi u *Pensée sauvage*, stranica 131—133. Kod Joruba postoji baptistički običaj da se trećeg dana po rođenju deteta poziva sveštenik da detetu da njegovu »orišu i evavu«. Oriša je stvorenje ili predmet koje ono obožava i ne sme da se oženi ili uda za nekog ko ima istu orišu. To stvorenje ili predmet postaje glavni evav osobe koja ga prenosi na svoje potomke tokom četiri generacije. Njegov sin uzima kao svoj drugi evav životinjski evav koji pripada ženi njegovog oca. Sin ovoga sina uzima njen treći ili biljni evav. A njegov sin uzima njen četvrti evav, to jest pacova, pticu ili zmiju. Struktura koja leži u osnovi ovih i drugih odlika Joruba društva prema Levi-Strosu odražava se najjasnije u narodnom mitu. Prema njemu, ljudi su prvobitno bili podeljeni u šest grupa, sa muškarcem i ženom u svakoj grupi, a grupa je nazvana ovako: ribolovac-riba, zmija i ptica (kobni znaci) -lovac-četvorožne životinje-zemljoradnik-biljke. U po-

četku su zajednice bile rodoskrvne u svakoj grupi (AB, CD, itd.). Ali ovo je bilo jednolično, pa je sin AB uzimao kćer CD, sin CD kćer AB, itd. (ABD, CDB, EFH, itd.). U Joruba sistemu, brak i hranjenje se mogu podudarati: u stvari, ista reč se upotrebljava u oba slučaja. Tako, kad mit govori o razmeni hrane posle bitke, to se može tumačiti kao razmena žena. Ribolovac se borio sa lovcem, lovac sa zemljoradnikom, zemljoradnik sa ribolovcem, i svaki je uzimao proizvod drugog (ABDF, CDBH, itd.). Obratite pažnju da, kao što A stoji prema B (muž prema ženi), tako prema imenima grupa stoji AB prema CD (potrošač prema hrani) i tako isto i druga dva para. U odmazdi, ribolovac je tražio plodove zemlje, zemljoradnik meso, a lovac ribu (ABDFJ, CDBHJ, itd.). Ovo nije moglo tako da se nastavi, pa su nastali pregovori i porodice su se dovorile da jedna drugoj daju kćeri za udaju, a sveštenici su imali za dužnost da sprečavaju kršenje pravila zakonom da žena ne sme da prenosi svoju orišu na svoju decu. Otud sistem evava u petom redu na dijagramu: pravilna promena je sada uspostavljena.

Postoje krupne greške u ovom izlaganju Levi-Strosa. On ne izlaže strukturu mnogo jasno. Ne daje formalna pravila za njeno izgrađivanje. Ne daje mit u potpunosti i ne daje mnogo etnografskih pojedinosti o Jorubama; u stvari, nalazimo da govori o sistemu koji „nije funkcionisao besprekorno pravilno« 1910!

Pa ipak je ovaj slučaj korisna poučka. Ona pokazuje formalni karakter struktura koje treba otkriti. Ona nagoveštava kako ista struktura može da deluje u sasvim različitim delovima društva (na primer, kulinarstvu i braku) i pokazuje kako kulturni proizvodi (na primer, mitovi) društva mogu da stvore najosetljiviji pokazatelj za strukturu. Levi-Stros naglašava: »Ono što se ovde nalazi pred nama jeste teorija u obliku mita. Jorube su izgleda bili sposobni da više osvetle duh svojih ustanova nego etnolozi».

Ako bismo mogli da uopštavamo iz ovog dosta grubog primera i da uobličimo jedan poredak takvih struktura izvedenih za neko društvo, onda kakvu vrstu proveravanja možemo upotrebiti da bismo se uverili da su tačne? Postoji postupak koji se dosta uporebljava u tri knjige koje su do sada izlazile pod nazivom „Mitologije”. U *Le cru et le cuit*, *Du miel aux cendres* i *L'origine des manières des tables* ovaj postupak je, naravno, upotrebljen u strukturalnoj analizi mita, ali je podoban za uopštavanje bilo koje primene metoda. Primenjivanjem ovog postupka neka struktura je oslobodena, recimo, mitova ili grupe mitova, i onda je upotrebljena da prorekne

prisustvo drugih mitova u istom kulturnom kontekstu, pokazujući različite preobražaje elemenata, upravo kao što bi neko ko izvodi pravila šaha, posmatranjem šest igara bio sposoban da proveri svoje zaključke posmatrajući druge igre. Ako dalji podaci ne odgovaraju predskazivanju prvobitne analize, onda struktura mora da se menja. A i promena mora da se proveri istim postupkom.

Ali šta nam ostaje posle proveravanja? Iscrpan prikaz društva?

Ponekad se čini da je to tvrdnja strukturalizma. Rolan Bart, na primer, piše: „Ostatka nema; jer ići do kraja predstavlja jedno od epistemoloških pravila strukturalizma”.¹³ A Levi-Stros kaže otprilike ovako: „Metod kojim se služimo je opravdan samo pod uslovom da se ide do kraja”. Ako ne bi bilo tako, kaže on, „vrata proizvoljnim tumačenjima bi bila širom otvorena. Strukturalna analiza ili uspeva da iscrpe sve konkretne modalitete svojih predmeta, ili gubi pravo da se primeni na bilo koji od tih modaliteta”.¹⁴

Krupne ali apstraktne reči. Ponekad se stvarno čini da Levi-Stros postavlja zahtev da se ide do kraja, kao što ovaj odlomak nagoveštava. U tom smenu je dao svoje odgovore Rikeru u vezi sa navodnim „viškom smisla” koji se ne može iscrpiti strukturalnom analizom.¹⁵ Drugom jednom prilikom on daje ovakva objašnjenja: „Greška je smatrati da je cilj naše discipline sticanje celokupnog znanja o društvu koje proučavamo”.¹⁶ Ili kaže ovako: »Mi jednostavno želimo da izvodimo konstante koje su uočene na različitim mestima iz empirijskog bogatstva i raznolikosti koji će uvek usmeravati naše napore u opažanju i posmatranju”.¹⁷

Rešenje ove očigledne protivrečnosti može biti ovakvo: strukturalna analiza je odista iscrpna u odnosu na svoj predmet: ali predmet je, kao što smo videli, formalni entitet koji se raspoznaje u svojim konkretnim oblicima trostrukim postupkom apstrahovanja. Tako ako posmatramo Joruba sistem bračne razmene u jedno određeno vreme, naša strukturalna analiza mora se pri-

¹³ *Alethia* no. 4, Paris, mai 1966. (pet članaka o strukturalizmu, uključujući „Razgovor sa Rolanom Bartom”).

¹⁴ *Le cru et le cuit*, str. 155, Plon, Paris 1964.

¹⁵ *Esprit*, str. 614, godina XXXI, broj 322, nov. 1963, zbirka članaka pod naslovom „*La pensée sauvage et le structuralisme*”, uključujući „*Réponses à quelques questions*”, i Pol Riker „*Structure et herméneutique*”.

¹⁶ *Anthropologie structurale*, str. 328, Plon, Paris 1958.

¹⁷ *Ibid.* str. 82

meniti na *svaki* fenomen bračne razmene. Govoriti o izuzecima znači proizvoljno isključiti neke podatke koji zahtevaju objašnjenje. I tako metod mora biti iscrpen u odnosu na podatke do kojih se došlo primenjivanjem jednog apstraktivnog načela, ali, naravno, ta iscrpnost metoda ne može više biti u većoj meri potpuna u odnosu na celokupan život društva — ili svakako na čitav »život« bračne razmene — no što može biti Njutnov zakon o kretanju u odnosu na trulost i oblik njegove jabuke.

Ali pošto je načinjena ova ograda (besmisleno tako nazvana s obzirom da je njeno nepostojanje nezamislivo), treba li da mislimo da će nas strukturalni metod osposobiti da dođemo do univerzalnih zakona? Levi-Stros očigledno tako misli i piše: »o univerzalnim zakonima koji određuju nesvesnu aktivnost duha¹⁸. Važno je, međutim, naglasiti da će ti zakoni, ukoliko ikada budu potvrđeni, biti krajnje apstraktni i formalni. Ne postavlja se pitanje o jungovskom stavu: »Naš metod isključuje pripisivanje mitskim funkcijama bilo kakvog značaja koji treba tražiti izvan mita. Ovaj postupak, suviše čest u mitografiji, vodi skoro neizbežno u jungizam. Mi moramo prema kontekstu da izdvojimo relativni značaj nekog izraza u sistemu suprotstavljanja koji sadrži u sebi operativnu vrednost. Simboli nemaju unutarnje i nepromenjivo značenje; oni nisu autonomni u odnosu na kontekst. Njihov značaj je pre svega značaj *pozicije*«. ¹⁹

Ovi opšti i apstraktni zakoni, međutim, sačinjavaju daleko ishodište strukturalizma. Postoje, međutim, neposredniji problemi.

III

Postoji, na primer, problem da li strukturalizam može da se prilagodi istorijskoj promeni?

Nije iznenađujuće što Levi-Stros često upotrebljava sosirijejsko razlikovanje između sinhroničnih i dijahroničnih disciplina; a još manje iznenađuje što on insistira na tvrđenju da je strukturalna antropologija sinhronično ispitivanje, to jest istraživanje kojim se nastoji da se objasne društveni sistemi prikazivanjem njihove logične strukture, nego opisivanjem njihove vremenske evolucije.

Da li to znači odbacivanje istorije? Ne: „Nemam ništa protiv istorije... Uvek sam govorio da se ne može preduzimati strukturalna analiza

¹⁸ *Anthropologie structurale*, str. 65, Plon, Paris, 1958. navod iz prevoda *Structural Anthropology*, u izdanju Allen Lane, 1968.

¹⁹ *Le cru et le cuit*, str. 64, Plon, Paris 1964.

a da se u istoriji ne potraže sva objašnjenja koja ona može da da (na žalost, mala kad su u pitanju nepismena društva)... Ja sam samo tvrdio da je istorija jedan od ogranaka znanja”²⁰.

Staviše, važno je razlikovati pojam sinhroničnog i statičnog.²¹ Jednostavno govoreći, npr., sinhroničan opis rodbinskih veza *podrazumeva* vremenski razmak — potreban za začecje i rođenje — za materijalno stvaranje opisanih odnosa. Tako se sinhronična proučavanja mogu razmatrati kao vremensko trajanje. Analiza Joruba srodstva i običaja krštenja mogla bi se smatrati kao da se sprovodi na poprečnom preseku u tolikom vremenskom trajanju koliko to običaji, u stvari, zahtevaju. Tada će se sve promene koje se odigraju za vreme tog razdoblja, ukoliko podležu strukturalnoj analizi, ispoljiti kao logične i vanvremenske strukture; dok je ovakva promena za istoričara neizostavno događaj u vremenu.

Ovde ne postoji sukob između strukturalizma i istorije. Niti bi bilo opravdano tvrditi da se strukturalizam može primeniti samo na statička društva (mada bi bilo tačno reći da je zadatak u tim slučajevima lakši). U pitanju su samo različiti tipovi objašnjenja, jedan je logičan, drugi kauzalan ili evolutivan.²² Kad su kauzalni za konj neizbežni, ne postoji ništa u logičnoj strukturi zbog čega bi je čovek primenjivao. Nećete se suprotstavljati zakonima kretanja nadigravajući šahistu. Ali možete narušiti pravila sklapanja braka, kao i pravila šahovske igre. Ako bi veliki broj tako postupio, došlo bi do promene u bračnim ustanovama, kao što se očigledno dogodilo među Jorubama 1910. godine. Strukturalista može prikazati odvojeno analize o sistemima pre 1910. i posle 1910. godine (davanjem dovoljno obaveštenja). Ali on može takođe izvršiti i duže ukrštanje u kojem bi se dva sistema ispoljila kao logično povezana (jer ko bi mogao pretpostaviti da je novi sistem potpuno odvojen od starog?).

Ovo ne daje strukturalizmu nikakvu proročansku moć u kauzalnom smislu. On može, međutim, da ima izvesnu logičnu ili epistemološku moć proricanja, obprilike kao što je proricanje kad se kaže: „Prestupnici će biti...”, sledeća reč će biti „izvedeni pred sud”. Postoje, naravno, i druge mogućnosti. Svaka daje drukčiju strukturu čitavoj rečenici.

²⁰ Esprit, str. 648, XXXI godina, broj 322, novem. 1963, zbirka članaka pod naslovom „La pensée sauvage et le structuralisme”, uključujući „Réponses à quelques questions” i Pol Riker: „Structure et herméneutique”.

²¹ Pol Riker: *Structure et herméneutique*, str. 599.

²² *Du miel aux cendres*, str. 407—408, Plon, Paris 1968.

IV

Ako, dakle, strukturalizam pretenduje da otkriva smisao društvenih pojava uopšte pomoću uzora na sinhronične lingvistike, onda ima sva prava da se smatra da daje metod za kulturna i književna proučavanja. Ali šta strukturalizam obezbeđuje?

Najvažnije je ovde kako treba da posmatramo književnost. A bitno pitanje je u odnosu na koju celinu mi uistinu prosuđujemo čitanje nekog dela. Ili da se izrazimo u skladu sa ovim izlaganjem, kakvoj vrsti igre pripada neko delo?

Ovde se mogu zauzeti dva stava. Jedan je stav književnog kritičara koji tvrdi da tumači neko delo isključivo u odnosu na samo delo i da ga ne dovodi u vezu sa bilo kojom drugom celinom; da ga posmatra kao jedinstveno igranje igre koju može u izvesnom smislu ponovo da igra svaki novi čitalac, ali koju ne može nikada više da igra neki drugi pisac. Drugi stav je stav kulturnih nauka koje tumače dela s obzirom na neke celine izvan njih samih; i koje, štaviše, smatraju da su najplodonosnije one analize koje se vezuju za neku veću celinu. Na primer, neko delo se može čitati u odnosu na celokupno stvaralaštvo pisca, u odnosu na delovanje škole ili tradicije pisaca, ili u odnosu na neki ukorenjeni mit, ili skup ustanova čije je to delo proizvod (drugim rečima govoreći, s obzirom na neku vrstu analize idealnog tipa).

Jasno, postoji izvestan antagonizam između ova dva stava. S jedne strane, književni kritičar koji odbacuje društvo; s druge strane, sociolog koji ne zna šta je književnost. Ali je isto tako jasno da su oba ova stava ograničena. Jer nijedno delo sačinjeno od reči ne može samo po sebi da bude isključivo autonomna celina kao što to neki kritičari smatraju. Osmišljene slike i aluzije, ritam i sklop, reči i ideje u nekom delu jesu ono što su upravo zbog toga što pripadaju svetlu izvan samog dela. S druge strane, nijedno takvo delo, makoliko bilo propagandno, ma uolikoj meri bilo mit ili uspavanka, ne može da bude čist mit; miti može da se izdvoji od posebnog načina kojim je izraženo.

Tako u slučaju književnosti, pred nama je izbor između posebnog dela i opšteg tipa merila. Izbor se pravi u skladu sa našim interesovanjima. No, može se činiti da strukturalna antropologija, koja je očigledno zainteresovana za mit, ne može da ima odgovarajući metod ili zainteresovanost za prvi izbor.

Ali to nije tako, kao što je pokazano Levi-Strosovom saradnjom u strukturalnoj analizi Bodle-

rove pesme „Mačke“²³. U članku, uzorak je, jasno, određena pesma, a metod je strukturalistički. Metod se primenjuje izdvajanjem struktura na različitim stupnjevima u pesmi, kao što su rima i rod, sintaksa i semantika.

Postoji dosta teškoća sa strukturalizmom kao programom u književnoj kritici. Nije li to samo pretenciozan, shematski i umrtvljujući način prikazivanja onoga što kritičari mogu da sroče na jednom pristupačnijem jeziku? To je pitanje koje bi nas odvučlo suviše daleko od ove teme.

Dopustimo mogućnost da je program prihvatljiv i uspešan. On se izričito bavi onim skupom struktura koji je specifičan za svako delo. Kako onda može da bude od značaja u proučavanju društva?

Odgovor na ovo mora da bude spekulativan, pošto se odnosi na problematičnu budućnost strukturalizma. Ali osnova za odgovor je jasna. Čini se sasvim opravdanim tvrditi da „književna mašta može da omogući poniranje u prirodu samog društva“.²⁴ Kako će onda takvo poniranje izgledati u strukturalnoj analizi? Možda bi takav karakter analize jednog književnog dela izveo strukturu koja bi sistematski odgovarala strukturama koje su izdvojene izravnim antropološkim istraživanjem društva koje je to delo stvorilo. Književna analiza može tada da ima veću heurističnu vrednost, skrećući pažnju na druge strukture koje se nalaze ali se još ne razaznaju u društvu.

V

Daleko je jasnije, međutim, koliko je ovo tačno u slučaju druge vrste analize koja uzima opšti tip kao merilo. I odista analiza takve materije kao što je mit, pored svetlosti koju baca na društvo kao celinu, jeste tema već za onog ko proučava društvo, pošto je mit društveni fenomen.

I to društveni fenomen koji je mnogo šire izražen no isključivo u književnosti. Levi-Stros je spreman, na primer, da prihvati političke ideologije kao moderne primere mita²⁵, iako je njegova primedba u pogledu naučnog istraživanja tog fenomena bila „Bože sakloni!“

Jer njegove tri knjige o mitovima američkih Indijanaca pokazuju da i tamo gde je materija ograničena, jednostavna, kad se uporedi sa onim što bi odgovaralo velikom, modernom društvu, zadatak analize je zastrašujući.

²³ L'Homme, vol. 2, 1962. „Les chats de Charles Baudelaire“. Roman Jakobsen i Claude Levi-Strauss.

²⁴ Vidi: Richard Hoggart „The Literary Imagination and the Study of Society“, occasional paper 3, Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham.

²⁵ *Athropologie structurale*, str. 313 i Réponses à quelques questions, stranice 641–644.

Ali kakav je postupak za strukturalnu analizu mita? Trebalo bi da potražimo nešto podrobnije od opšte gore iznete karakterizacije — jedan postupak kojim se izdvajaju »žetoni u igri« i otkriva koja pravila pokreću te igre. A to ćemo naći čitajući „*Le cru et le cuit*“, „*Du miel aux cendres*“ i „*L'origine des matières de table*“, dela veoma učena, oštroumna i sveobuhvatna, dela koja mnogo zahtevaju od čitaoca, do tačke gde počinju da gube jasnoću metoda.

Sada ćemo pokušati da donekle razjasnimo metod. Najvažniji korak koji treba na načinimo jeste trostruko razlikovanje opisano na početku odlomka IV i na početku dela *Le cru et le cuit*.

Da bismo nastavili sa već uspostavljenom analogijom, moramo razlikovati same žetone, pravila po kojima se žetoni pokreću i poruku koju prenosi određeni skup poteza. Svaki od ova tri elementa može da bude stalan, dok se druga dva mogu menjati. Na primer, možemo da menjamo žetone (upotrebljavajući raspored u igri dame), i da zadržimo ista pravila (upotrebljavajući jedan skup pravila za igru dame), ali poruka može da se razlikuje i da jedan skup poteza znači pobedu, a drugi poraz. Ili možemo da ne menjamo žetone ali da promenimo pravila (igrajući sa setom dama marijenbadsku igru), i tako dalje.

Ovo razlikovanje između žetona, pravila i poruke više tehnički je izrazio Levi-Stros: »Složimo se da nazivamo *armaturom* skup svojstava koja ostaju ista u dva ili više mitova; *kodeksom* sistem funkcija koju svaki od ovih mitova određuje tim svojstvima; *porukom* — sadržinu jednog određenog mita“.²⁶

Dobro bi bilo videti kako se ova dva razlikovanja primenjuju na poseban i središnji primer. Donosimo tekstove dva mita kako ih je dao Levi-Stros.

Makao-ptice i njihovo gnezdo
(Bororo)

U davna vremena žene su išle u šumu da skupljaju palmovo lišće da bi napravile „ba“-pokrivače i njime pokrile penis mladića posle njihovog prvog polnog čina. Neki mladić je potajno pratio svoju majku i na prepad je obljudio.

Kad se vratila, njen muž opazi istrgnuto perje koje se zadržalo na njenom pojasu od drvene kore, isto onakvo kakvim se obično mladež kiti.

²⁶ *Le cru et le cuit*, str. 205, Plon, Paris, 1964.

Podozrevajući da je u pitanju neka pustolovina, on naredi da se započne igra da bi video koji mladić nosi takav ukras. Bio je poražen kad je video da je to bio njegov rođeni sin. On udesi da se igra još jednom igra, ali je rezultat bio isti.

Ubedivši se u nesreću koja ga je zadesila i želeći da se osveti, on posla sina u „gnezdo“ duša sa zadatkom da mu donese veliku čegrtaljku koju je priželjkivao. Mladić se obrati staramajci za savet i ona mu reče da će zapasti u smrtnu opasnost; zbog toga mu je savetovala da zatraži pomoć kolibrija.

Kada je junak u pratnji kolibrija stigao do vodenog carstva u kojem borave duše, čekao je na obali dok je kolibri hitro odleteo i presekao konopac na kojem je visila čegrtaljka; ona pade u vodu i začu se uzvik „Jo“. Uznemireni bukom, duhovi počеше da bacaju strele. Ali je kolibri leteo tako brzo da je sa svojim plenom bezbedno stigao da obale.

Sledeći put otac je naredio sirtu da mu donese malu čegrtaljku duhova i opet se ponovi isto, samo što je sinu ovoga puta pomagala brzokрила „jurit“ ptica (vrsta goluba). U trećem pohodu sin se dokopao zvončića zvanih »butore« — nanižanih na uzici — koji se nose oko članaka. Ovoga puta mu je pomagao skakavac koji leti sporije nego ptice, tako da je nekoliko puta bio pogođen strelom, ali nikada smrtonosno.

Besan zbog svojih osujećenih planova, otac pozva sina da pođe sa njim u lov na makao-ptice koje su živele na glatkoj steni. Staramajka nije bila baš sasvim sigurna kako da se suprotstave ovoj novoj opasnosti, ali ona dade svom unuku čarobni štapić kojim bi se mogao zadržati ako padne.

Kad su stigli u podnožje stene, otac pobode jednu dugačku motku i naredi sinu da se popne. Samo što se dečak popeo do visine gnezda otac povuče motku nadole; jedva je uspeo da pobode čarobni štapić u jednu pukotinu. Visio je nad ponorom dozivajući u pomoć, a njegov otac iščeze.

Junak spazi puzavicu nadomaku ruke; dočepa je grčevito i s mukom se uspe do vrha. Pošto se malo odmorio, on pođe u potragu za hranom, načini luk i strelu od nekih grančica i stade da lovi guštere kojih je bilo dosta na visoravni. Ubi nekolicinu, sklanjajući one što nije mogao da pojede u pojas i za pamučne trake oko članaka i ruku. Ali su se mrtvi gušteri raspadali,

zaudarajući tako strašno da junak izgubi svest. Lešinari se ustremišu na njega i stadoše najpre jesti guštere, a potom napadoše jednog mladića, počevši od stražnjice. Osvestivši se od bola, dečak odagna ptice, ali mu to pođe za rukom tek kad je izgubio čitav stražnji deo. Pošto su se nasitile, ptice ga stadoše spasavati: kljunovima ga dohvatiše za pojas i trake oko ruke i nogu, digoše uvis i pažljivo ga spustiše u podnožje planine.

Junak se polako povratio kao iz nekog sna. Oseti glad i pojede nešto divljeg voća; ali shvati da bez donjeg dela tela hrana neće moći da se zadrži; hrana je odlazila nesvarena. Zbunjen u prvi mah, mladić se seti priče svoje staramajke u kojoj se priča kako je neki junak rešio istu teškoću na taj način što je načinio sebi veštački donji deo od izgnječenog krompira od kojeg je napravio kšašu.

Tako je sebe opet sastavio i dobro se najeo. Posle toga se vratio u svoje selo koje nađe pusto. Dugo je lutao i tražio svoju porodicu. Jednog dana nađe stope i otiske štapa koje je prepoznao kao bakine. On pođe za tim stopama, ali plašeći se da ga ne opaze, pretvori se u guštera i svojim lukavstvom oduševi staricu i njenog drugog unuka, njegovog mlađeg brata. Na kraju odluči da im se prikaže u svom pravom obličju.

Te noći besnela je žestoka oluja praćena munjama i sve seoske vatre osim bakine se ugasiše. Sledećeg jutra svi dođoše kod nje da traže ugarke, a posebno druga žena oca ubice. Ona prepoznade svog pastorka i otrča da upozori svog muža. Kao da se nije ništa desilo, otac uze svoju obrednu čegrtaljku i požele dobrodošlicu svom sinu pesmama kojima se pozdravljaju putnici-povratnici.

Međutim, sin je sanjao o osveti. Jednoga dana šetajući šumom sa svojim mlađim bratom on otkide granu sa jabukovog drveta u obliku paroščića. Po uputstvima starijeg brata dečak zatraži od oca da pristane da pođu u zajednički lov i otac pristade; pretvoren u malog glodara on neopaženo otkri očevo skrovište. Zatim stavi na glavu veštačke rogove i pretvoren u jelena tako žestoko napade oca, da ga nabi na kolac. On produži hitro da trči prema jezeru u koje baci svoju žrtvu koju odmah proždereše »bujog« duhovi — ribe ljudožderi. Od ove mrtvačke gozbe ostale su samo oglodane kosti na dnu jezera, a rebra su plivala po površini u obliku vodenog bija za čije se listove priča da liče na pluća.

Vrativši se u selo, junak se osveti takođe i ženama svog oca (od kojih je jedna bila njegova majka).

(U drugoj verziji njegova osveta je bila samo slanije vetra, zime i kiše).

*Poreklo vatre
(Serente)*

Jednog dana neki čovek odluči da sa sobom povede svog mladog zeta u lov na makao-ptice, koje su svile gnezdo u pukotini drveta. On ga natera da se uspuže uz motku, ali kad mladić dosegne visinu gnezda, on slaga da se unutra nalaze samo jaja. Na navaljivanje starca junak uze beli kamen koji je držao u ustima i baci ga dole. U padu se kamen pretvori u jaje i razbi o zemlju. Kad se čovek dobro najeo, on ode i ostavi dečaka gore visoko na drvetu, gde ovaj ostade da visi pet dana. Dode jedan jaguar i kad vide dečaka gore visoko na drvetu i sasluša njegovu priču, zatraži od zatočenika da mu da dva mladunčeta da pojede (koja su bila u gnezdu), pozva ga da skoči dole i, ričući, zgrabi ga šapama. Bilo je to strašno, ali se dečaku ništa ne dogodi.

Jaguar ga odnese na leđima sve do potoka. Uprkos velikoj žeđi mladić nije smeo da pije vodu; jer, kako mu je objasnio jaguar, voda pripada unibusima (južnoameričke crne ptice lešinari). Slično bi i sa drugim izvorom, koji je pripadao „malim pticama“. Na trećem izvoru, dečak je pio tako pohlepno kao da će isušiti potok, ne ostavljajući nijednu jedinu kap krokodilu, gospodaru voda, uprkos njegovim molbama.

Jaguarova ženka ga nerado primi, prekorevajući svog muža: „Zašto si doveo ovo žgoljavo, ružno dete?“ Zatim naredi dečaku da je otrebi od vaši i držeći ga među šapama stade rikati da bi ga preplašila. Dečak se požali jaguaru, koji mu podari luk, strele i ukrase, nabavi mu pečeno meso i posla ga natrag u selo, savetujući mu da gađa u vratnu arteriju njegovu ženu ako ga ova napadne. To se i zbi i žena bi ubijena.

Malo zatim dečak začu glasove. To behu njegova dva brata. On izađe pred njih, a oni potrčase u selo da pozovu majku da vidi da li je to zaista on. Ona nije mogla da poveruje da se vratilo njeno dete za koje je mislila da je mrtvo. Ali on je više voleo da se ne vrati odmah i zato ga sakri. Pojavio se docnije za vreme pogrebne svečanosti zvane „Aikman“.

Svi su bili iznenađeni kad ugledaše prženo meso koje je on doneo. „Kako je to ispečeno?“ — „Na suncu“ — odgovarao je dečak tvrdoglavo, ali napokon otkri istinu svom ujaku.

Ljudi se okupiše i krenuše da otmu vatru od jaguara. Zapaljenu granu donesoše natrag hitre ptice (sve su ličile na kokoši): mutum i vodena kokoš a za njima je jaku sakupljao pale ugarke.

Kako da izvučemo iz ovakvih mitova njihovu armaturu, kodeks i poruku? Na prvom mestu ²⁷ potrebno je razumeti ulogu mitova u takvim društvima. Navedimo jedan grub primer: različiti klimatski uslovi dodeliče različitu ulogu vodi. Ili pak različiti srodnički sistemi pripisaće različitu funkciju onome što je biološki isto srodstvo. Ako upitamo o čemu govore ova dva mita, logično postoji bezbroj mogućih odgovora. Kad je reč o prvom mitu, na primer, možemo lako da damo frejdovski odgovor: to je mit u kojem se ispoljava i ispunjava najdublja ljubomora muškog deteta prema ocu, ili ga možemo nazvati pričom o poreklu vodenog bilja. I tako dalje. Ali prethodno znanje o društvenom kontekstu mita, koji je upravo pomenut, daje nam mogućnost da odaberemo i započnemo sa onim što je ranije nazvano „strateški stupnjevi” analize. U ovom slučaju treba da uočavamo pre svega srodstvene teme: problem odnosa između mlađeg i starijeg muškarca u porodici, povezanih (ili pre razdvojenih) stegom braka — to znači problem novodošlog muškarca u porodici. Takođe ćemo obratiti pažnju i na temu hrane (slušajući o sirovoj hrani koja nikako ne može da se zadrži, vodi koja se u ogromnim količinama zadržava, o suprotnostima između sirovog, kuvanog i trulog). Zapažićemo sistematsku suprotnost visine i nizine (vazduh: zemlja: voda — i stvorenja koja se po njima kreću). To su teme sa kojima smo se svakako dovoljno bavili u ovim primerima; ako nastavimo da čitamo praveći poređenja s drugim mitovima iz iste kulturne sredine, nalazimo da one pojedinosti koje izgledaju manje značajne u navedenim pričama predstavljaju, u stvari, dopunske teme. Učimo kako da čitamo, na primer, o jaguarovom darivanju luka, strele, ukrasa i pečenog mesa, kao priču o poreklu kulturnih dobara; o buci koju prave čegrtaljke kad padaju u vodu, kao sastavnom delu jezika u kojem buka i tišina imaju značajnu ulogu.

Tako će se broj elemenata ili događaja odabranih iz svakog mita, kao njegove armature, razlikovati u skladu sa brojem tema za koje smatramo da se mit njima bavi. Razmotrimo, međutim, koja je zajednička armatura ova dva mita.

Prvo što pada u oči jeste da u oba slučaja imamo borbu između dva muškarca povezanih brakom²⁸). U oba slučaja mlađi čovek u porodici, koja dobija novog člana, čini prekršaj, prolazi kroz iskušenja i sve to nadživi. Na ovom jednostavnom stupnju objašnjenja mogli bismo reći da oba mita imaju istu armaturu. Kôd je, međutim, drugačiji. Jer u jednom slučaju svađa

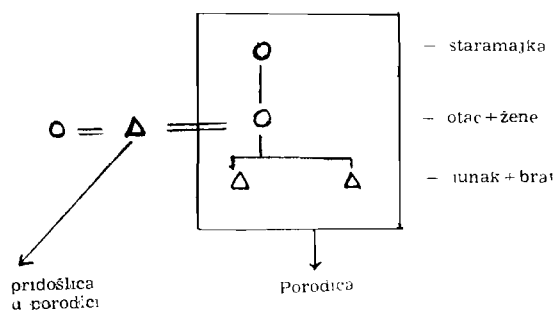
²⁷ *Le cru et le cuit*, str. 338—339, Plon, Paris, 1964.

²⁸ *Du miel aux cendres*, str. 14 Plon, Paris 1968.

dozvoljava da se voda upotrebi kao neprijateljsko oružje, što dovodi do odbacivanja novog člana u porodici (dečak mora da se bori sa vodom da bi doneo čegrtaljke; on šalje oluju koja gasi sve vatre, osim u njegovoj porodici po majčinoj liniji; on prouzrokuje nestanak svog oca u vodi), i vatra je spasena za porodicu uprkos vodi. U drugom slučaju voda je spasenje, a posedovanju vatre ne preti svađa, već ga, naprotiv, potvrđuje. Tako je poruka ova dva mita različita, jedna obeležava poreklo oluje i vode, a druga poreklo vatre i kuvanja. Levi-Stros piše: »Možemo bliže odrediti odnos između bororo i šerere mita ako kažemo da, kad prelazimo sa jednog mita na drugi, *armatura* ostaje ista, *kodeks* se menja, a *poruka* menja smisao²⁹«.

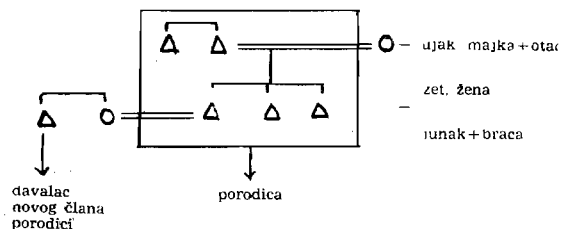
Ali to je samo na izvesnom stupnju opisivanja. Ako bliže razmotrimo, na primer, temu srodstva, analiza postaje složenija. Jer među Bororo plemenima vlada zakon matrijarhata, a kod Šerente plemena patrijarhat. Zbog toga je »povezanost brakom« različita u ta dva slučaja.

Za Bororo mit imamo sledeću shemu:



U ovom mitu (mladi) član porodice pokušava i uspeva da odstrani pridošlicu (član porodice koja se uvećava novim članom izbacuje njenog člana zajedno sa suprugom preko koje je on primljen).

U slučaju Šerente mita, s druge strane, nalazimo sledeće:



²⁹) *Le cru et le cuit*, str. 205, Plon, Paris, 1964.

U ovom mitu (stariji) nepripadnik pokušava i ne uspeva da odstrani pripadnika (davalac žena pokušava i ne uspeva da povuče poklon).

Postoje stupnjevi poređenja. U oba slučaja, pripadnik je mlađi. U slučaju Bororo plemena, njemu pomažu baka i mlađi brat. U slučaju Šerente, on se poverava i pomaže svom ujaku i braći. Ni u jednom slučaju žena, čiji brak stvara problem, ne igra nikakvu ulogu (izuzev samim odsustvovanjem iz priče).

Idući za Levi-Strosovim simbolizmom, »srodstvena armatura« u oba mita mogla bi se ukratko

ovako izraziti: $\Delta = \# = \circ$

(Bororo) $\Delta \overset{\text{---}}{\text{---}} \circ = \# = \Delta$; gde

ukrštane linije označavaju pokušano ili uspešno razdvajanje. Prema ovakvom opisu, reći ćemo onda, da dva mita imaju različitu armaturu. Ali postoje, naravno, i drugi opisi u kojima se ne govori o srodstvu. Postoji, na primer, događaj sa gnezdom, sa žrtvom zatočenom na visini. Ovaj slučaj, ovako opisan, jeste deo armature zajedničke u oba mita. Ipak, dalje opisana, dva slučaja postaju različita. U jednom slučaju junak ostavljen ni na nebu ni na zemlji vraća se na zemlju, spuštajući se i predajući se stvorenju iz vazduha, koje je najpre neprijateljski nastrojeno, i, u stvari, štetno, a zatim prijateljsko i od pomoći (ptica-lešinar); dok se u drugom slučaju junak, ostavljen između neba i zemlje, vraća na zemlju spuštajući se (skokom) i predajući se stvorenju sa zemlje koje je u početku prijateljsko i od pomoći, a potom neprijateljsko i preteče (jaguar i njegova ženka).

Štaviše, ovaj stepen opisivanja nas vodi ka novoj temi, a to je hrana. Jer u jednom slučaju junak koga su povredili lešinari, gospodari trule lešinarske hrane — pošto je on za njih predstavljao trulu hranu — uopšte ne uspeva da svari voće; u drugom mitu, junak kome je pomogao jaguar, gospodar kuvane hrane, pružajući jaguaru sirovu hranu, preobilno unosi vodu.

Svi ovi opisi dva mita, zajedno sa onima koji ovde nisu ni nagovešteni, jesu početak sistematizovane analize o odnosima između njih, odnosa kojima se pokazuju kao uzajamno preobražavanje. Poruka, kodeks i armatura mogu da izgledaju, prema različitim apstrahovanjima, kao da se sistematski razlikuju, ili da ostaju nepromenjeni. Ali, ovi preobražajni odnosi se

ne uspostavljaju samo između dva navedena mita. Svaki od njih ima elemente koji se ne pojavljuju u drugom. Preobražaji se uspostavljaju i utvrđuju stalnim pozivanjem na dalje mitove.

Ovo je samo grub i brz prikaz postupka koji Levi-Stros upotrebljava u svojim *Mitologijama*. On i ne može biti više od toga. Jer je u ovim delima podvrgnuto iscrpnim analizama oko 530 američkih mitova, koji su povezani između sebe i sa društvima kojima pripadaju. Ipak ova analiza nikada ne postiže onaj stupanj formalizovanja kao analiza data u slučaju Joruba mita. To je prosto i jednostavno zaokružavanje složenosti struktura, a njihova odgovarajuća formalna pravila su samo naznačena. Jer element koji je s jednog gledišta označen (kao što se može smatrati da Serente mit označava poreklo vatre) sa drugog gledišta može da se smatra kao da sam po sebi ukazuje na neka druga naznačavanja (nepovezanost između prirode i kulture, i tako dalje).

Ova osobena crta strukturalne analize, koju možemo nazvati »međuznačenje«, istovremeno je njena najneuhvatljivija i njena najplodnosnija i najrevolucionarnija crta. Najneuhvatljivija zbog toga što nagoveštava složenost pojave koja se proučava i koju jedna skoro nadčovečanska intelektualna sposobnost može da pronikne ili izloži (i same Levi-Strosove analize, na primer, nisu uzori jasnoće); a najplodnosnija zbog toga što oslobađa istraživanje od proizvoljnih pretpostavki o tome šta poruka jednog mita treba da bude. Levi-Strosovo odbacivanje jungovske verzije ove greške već je istaknuto. Ali postoje mnoge druge verzije i sve se one moraju odbaciti. Strukture mita nemaju privilegovane semantičke stupnjeve³⁰). Tako se mit može smatrati kao »matrica znakova poređanih u redove i kolone, ali u kojoj svaka ravan, ma kako da se čita, upućuje uvek na neku drugu ravan. Isto tako svaka matrica znakova odnosi se na neku drugu matricu, svaki mit na neki drugi mit. I ako bi se neko zapitao šta u krajnjoj liniji označavaju sve ove oznake koje se međusobno označavaju, jedini odgovor na koji upućuje ova knjiga, jeste da mitovi označavaju svest koja ih razvija, služeći se svetom čiji je i ona sama deo³¹)«.

VI

Pravilno čitanje mitova je dakle čitanje svesti društva kojima oni pripadaju. Kakva je veza svesti nekog društva, ovako prikazanog, sa njegovim postojećim običajima i institucijama?

³⁰) *Le cru et le cuit*, str. 347, Plon Paris 1964.

³¹) *Le cru et le cuit*, str. 346, Plon, Paris 1964.

Izrazimo se o tome rečima samoga Levi-Strosa: »Možemo posmatrati *ordres vécus*, to jest, kategorije koje su same funkcije objektivne stvarnosti, i kojima se može prići spolja, nezavisno od načina na koji ih ljudi sami sebi predstavljaju. Ali takvi postojeći poreci pretpostavljaju uvek i druge, koji se moraju uzeti u obzir da bi se razumeli ne samo oni koji su im prethodili, već i način na koji svako društvo pokušava da ih uključi u jednu ustanovljenu celinu. Ove *structures conçues* ne odgovaraju direktno nijednoj objektivnoj stvarnosti... One odgovaraju domenu mita i religije³²⁾«. Kakva je onda veza između »živih« i »zamišljenih poredaka«? Levi-Stros piše: »Bilo bi naivno misliti da uvek i svugde postoji jednostavna povezanost mitskih predstava i društvenih struktura, koje se ispoljavaju samim suprotstavljanjem³³⁾«. A zatim nastavlja: »U stvari, nalazimo različita, dvostruka suprotstavljanja upotrebljena od različitih naroda; štaviše, možemo da nađemo da mitski sistemi poseduju relativnu autonomiju u odnosu na ostale manifestacije života i misli jedne grupe«.

Stoga nećemo naći u zamišljenom poretku mapu postojećih poredaka. Zamišljene strukture mogu sistematski da se razlikuju od živih struktura. I tako, ako romane o Bondu tretiramo kao mit (za neke nagoveštaje u ovom smislu pogledati »Dodatak«), nećemo naći strukturu koja prikazuje postojeće poretke društava u kojima je Bond popularan. Na primer, može se podozrevati da je dozvoljeno nasilje, koje je karakteristično za Bondov svet, prisutno u knjizi upravo zbog toga što takvih sloboda nema u našem običnom svetu. Slično tome, iako možemo reći da naša društva odista donose pretnju neograničenog nasilja (vrsta pretnje protiv koje Bond mora da se bori) u vidu nuklearnog oružja, ova pretnja nije, kao ona u knjigama, otuđena i apsolutna, protiv koje su sva sredstva dozvoljena, jer nema tog neprijatelja koji se posvećuje samo svojim interesima i našem uništenju, a pošto i mi raspolazemo istim oružjem, prema tome, i mi predstavljamo istu pretnju.

VII

Očekivaćemo da nađemo u mitu, bilo savremenom ili primitivnom, ne samo izvestan odraz društva iz kojeg potiče, već takođe izvesna sistematska i očita razmimoilaženja. Ali da li su sličnosti i razlikovanja isključivo matematička? Di li ćemo se na kraju naći sa samodovoljnim nizovima složenih međusobno povezanih matematičkih struktura i ničim više?

³²⁾ *Anthropologie structurale*, str. 313, Plon, Paris 1956.

³³⁾ *Le cru et le cuit*, str. 338, Plon Paris, 1964.

Naglasak ovde leži na rečima »i ničim više«. Mada za cilj jedne određene analize konkretnu stvarnost treba staviti na jednu stranu, armaturu izdvojiti, tako da ćemo za trenutak zane-
mariti čitavu sliku o Bondu, koju je dao Fleming, da bismo ustanovili apstraktnu i preinačivu for-
mulu, ipak jedino ponovnim vraćanjem Bondu, kao celovitoj figuri, možemo potvrditi kako on
može takođe da odigra ulogu u drugim međusob-
no povezanim formulama. Moramo, u stvari, stalno da se ponovo pozivamo na prave analogije i povezanosti koje su naš glavni predmet³⁴). Tako, iako možemo smatrati da je Levi-Strossov metod još uvek nedovoljno objašnjen kao oblik matematike, ipak je to uvek i strogo *primenjena* matematika.

Jer Levi-Strosova apstrahovanja, kao što on rečito potvrđuje, nisu oblik bežanja, već sredstva hvatanja ukoštac sa sirovom materijom društva: »Proveo sam najbolje godine svoga života u izučavanju nekih »kolektivnih mikrosocioloških zajednica«. Ali kad o njima govorim, ne moram da upotrebljavam varvarski jezik koji vredi čovekovo uho i humanost; jer u mom sećanju su oni ostali kao imena: Kaduveo, Bororo, Nambikvara, Munde, Tupe-Kavahib, Mog i Kuki, i svako podseća na neko mesto na zemlji, trenutak moje istorije i istorije sveta. Sva ona zajedno vraćaju me među ljude i žene koje sam voleo ili poštovao, i čija su lica uvek prisutna u mom sećanju; ona me podsećaju na zamor, radost, patnje i ponekad opasnost. To su moji svedoci; oni su dovoljni da pokažu vezu između teorijskih pogleda i stvarnosti³⁵).

Napomena: navedena bibliografija nije uopšte potpuna; ona sadrži samo dela koja sam koristio i na koja sam se pozivao. Navodi su katkad skraćeni i nisu uvek uzeti iz objavljenih prevoda, ukoliko prevod i postoji.

Beleške uz analizu priča o Bondu

1. IZDAVALAC OVLAŠĆENJA

Zajednica mora do izvesnog stepena da ograniči i usmeri delatnost svojih članova. U velikom i složenom društvu to je teška stvar. Ne samo da birokratija raste, već se i sredstva nadzora umnožavaju i postaju institucionalizovana. Imamo odobrenja, naredbe, ovlašćenja, kvalifikacije,

³⁴) Paul Ricoeur: *Structurale et herméneutique*, str. 623, *Esprit*, No 322, nov. 1963.

³⁵) *Anthropologie structurale*, str. 332, Plon, Paris, 1958, navod iz prevoda *Structural Anthropology* koji je objavio Allen Lane, 1968.

dozvole; stare reči kao što su »osnov« i »komanda« gube se iz upotrebe s porastom razlikovanja među različitim oblicima dozvole i obaveze.

Živeći u takvom društvu zapažamo, u mitu našega društva (pretpostavljajući da je ono takvo) prikladnost uloge koju u romanima Jana Fleminga imaju epizode u kojima se daju uputstva i dozvole.

To je važna uloga. Ne samo da je Bondov broj dvostruko 0 broj »dozvole za ubistvo«, već sve priče o Bondu, izuzev tri koje nisu špijunske priče (tj. »Količina utehe« i »Hildebranska retkost« iz *Samo za tvoje oči* i *Špijun koji me je voleo*), otpočinju i potkrepljuju se bar jednom epizodom izdavanja dozvole u obliku intervjua sa M.

»Epizoda izdavanja dozvole« je epizoda u kojoj jedna vlast daje agentu uputstva i privilegije, ovlašćuje ga, podvrgava izvesnoj opasnosti i daruje mu izvesnu nagradu. Mi moramo sada da odredimo strukturu takvih epizoda. Metod će biti što ćemo, kao konstante, smatrati M kao vlast, Bonda kao agenta, a X kao ovlašćenu akciju. Onda ćemo se upitati kroz kakve promene ovlašćivanje prolazi kada M ovlasti Bonda da izvrši X.

Prvo pitanje je: ko formuliše naredbu? *Ovlašćenost*, razumljivo, uvek potiče od M (u ovome apstrahovanju), ali M i Bond mogu biti ili aktivni ili pasivni u uobličavanju plana. Možemo izvesti sledeću matricu.

(ovlašćenje)

M	→	B
+		-

(uobličavanje) aktivan+		
pasivan-		
pasivan-		


Ovde su oba žetona, M i B (Bond), promenljivi u vertikalnoj ravni, a oba nepromenljivi u horizontalnoj ravni. Prema tome, postoje četiri moguća slučaja:

+	M	B		M				B			M			M	B
-					B		M					B			

koja se mogu nacrtati jednostavnije ovako:



Koje se od ovih shema pridržava u knjigama? U devetnaest slučajeva od dvadeset četiri M formuliše naređenje, Bond ga samo prima, i stoga

se sledeća shema uspostavlja  ; kao što

će ovi kratki sadržaji pokazati:

Kazino Roajal

Glava III: M iznosi plan; Bond izražava bojazan; ali »M je sve to već znao«; Bond bi više voleo da radi sam, ali »sa M se čovek ne prepire«.

Živi i pusti da se mre

Glava II: Nije dat jasan zadatak; ali M daje sva obaveštenja o gospodinu Bigu; opisuje zadatak kao zajednički posao CIA i FBI i kaže »Budi spreman da počneš za nedelju dana«.

Munrejker

Glava IX: Novi čovek iz bezbednosti mora brzo da bude postavljen na projektu »Munrejker«; M predlaže Bonda za Kabinet; obaveštava Bonda o njegovom naimenovanju. Bondovo reagovanje je iznenađenje i ozlojeđenost.

Glava XXV: Bond je dobio poruku od M da napusti zemlju.

Dijamanti su večiti

Glava II: M opisuje bandu koja švercuje dijamante;

Bond: »Gde ja upadam?« —

M: »Stavićemo te u naftovod«.

Glava XXV: M: »Želim da uhvatiš Džeka Spenga«. —

Bond: »Da, gospodine«.

Iz Rusije s ljubavlju

Glava XI: M šalje Bondu jednu »oštru poruku«, naimenujući ga u istražni komitet.

Glava XII: M daje uputstva Bondu da ide u Istanbul po mašinu za računanje i jednu Ruskinju i da odgovori na devojčina sentimentalna očekivanja.

Doktor No

Glava II: M naređuje Bondu da promeni revolver;

Bond nerado pristaje.

Glava II — Glava III: M postavlja Bondu lični problem kao lakši zadatak; Bond nerado prihvata.

Goldfinger

Glava V: M stavlja Bonda na noćno dežurstvo; Bond bezuspešno negoduje protiv toga.

Sa aspekta ubijanja

Telegram od M u Pariz kojim se daju uputstva Bondu da vodi istragu povodom ubistva i pljačke SHAPE dispečera; Bond: Prokleta gubljenje vremena!»

Riziko

M postavlja Bonda na posao sa drogama u Italiji, da iskupi iznudivače; Bond: »Zašto to preuzimamo?«

Munja

Glava I: M šalje podozrivog Bonda na lečenje u prirodi.

Glava VIII: M šalje Bonda da sledi SPECTRE na Bahamskim ostrvima; ali »po Bondovom mišljenju, jer on nije mnogo mario za M-ova nagađanja, time je bio potisnut u zadnji red u horu«.

U tajnoj službi Njenog Veličanstva

Glava II: Pismo sa ostavkom o kojoj Bond razmišlja odnosi se na M-ova uputstva da prati Blofilda i na sopstveno gledište da su ta uputstva bila luckasta.

Samo dvaput se živi

Glava III: M daje razdiranom Bondu iznenađujuć posao u Japanu.

Čovek sa zlatnim koltom

(Obratite pažnju na početnu inverziju normalne M epizode, kada Bond pokušava da ubije M).

Glava II — Glava III: M odlučuje o Bondovoj misiji; naređenja su izdata preko šefa štaba.

Glava XVII: M u telegramu hrabri Bonda i očekuje od njega da se ponaša viteški.

Može se zameriti da ovih devetnaest takozvanih epizoda ovlašćivanja nisu uopšte podudarne; neke od njih ne tiču se Bondovih profesionalnih zadataka; u nekima je sam M primalac uputstava odozgo; neke su date neposredno usmeno, druge posredno ili prikriveno; u nekim M daje pravo naređenje, u drugima izgleda kao da je Bondu dat izbor da prihvati ili ne prihvati posao. Tačno je da postoje ove razlike među epizodama; ali tvrditi da one zbog toga nisu podudarne znači nerazumevanje upotrebljenog metoda. Metod se sastoji u pronalaženju podudarnosti samo ako su određene izvesnim apstrahovanjima ili matricama. Doista, ne postoji drugi način njihovog iznalaženja. A, u ovom slučaju, mi uzimamo u obzir epizode samo kao transakcije oko ovlašćenja između Bonda i M, i kao transakcije u kojima ili Bond, ili M, ili obojica mogu biti aktivni u uobličavanju radnje koja treba da bude odobrena. No, dozvola može biti dalekosežnija ili užeg obima (naređenje ili zadatak po izboru); M može da bude žeton u nekom drugom obrascu (matrici) izdavanja dozvole, u kome on prima naređenja; zadatak može biti od manjeg značaja, nedosledan ili glup. Ali, nijedna od ovih različitih mogućnosti nije važna za matriču koju sada razmatramo. I u svemu što se odnosi na ovu matriču, ovih devetnaest epizoda su potpuno podudarne

Međutim, kao što je napomenuto, ima pet drugih epizoda u knjizi koje nisu podudarne. U dve epizode obojica, i M i Bond, su aktivni u sastavljanju plana; u tri Bond je aktivan, a M pasivan.

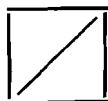
Munrejker

Glava II, IV: Da li Draks vara na kartama? M predlaže da Bond motri na njega; Bond kasnije predlaže način kojim će ga prisiliti da odustane.



(Oboje aktivni)

Samo za tvoje oči



Ubici i gangsteru se ne može suditi po normalnom sudskom postupku. M je lično zainteresovan. M i Bond su zajednički pristali na misiju „oko za oko”.

(Bond aktivan, M pasivan)

Goldfinger

Glava VII: M prihvata Bondov plan da se domogne Goldfingera pomirljivo i sarkastično.

U tajnoj službi Njenog Veličanstva

Glava VIII: M. prihvata, ali smatra glupim Bondov plan da se prati Blofeld.

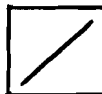
Glava XXII: M prihvata, ali zvanično ne odobrava Bondov plan o uništenju Blofelda.

Sada smo izdvojili tri različite armature: aktivni M ovlašćuje pasivnog Bonda, pasivni M ovlašćuje aktivnog Bonda i aktivni M ovlašćuje aktivnog Bonda. Kako ćemo ih pojmiti?

Jedna vrsta šifrovanja sastoji se u suprotstavljanju između pojedinca i društva. Možemo li shvatiti te armature kao takve kojima se manipuliše da bi se dobile šifrovane poruke na tom polju? Postoji jedan jednostavan način na koji ih možemo čitati. Jer, epizode sa armaturom



su epizode u kojima je društvo nadmoćno. M agent vlasti društva upotrebljava Bonda kao oruđe. Takvo poimanje se potvrđuje kada zapazimo da je Bond često kivan zbog te svoje pasivne uloge. Obratno, epizode sa armaturom treba da budu takve u kojima je Bond u jačoj poziciji.



Međutim, pogledajmo bliže ova tri slučaja. U poslednjem M ne odobrava zvanično Bondov plan. Na taj način, odobrenje koje on daje ne daje kao agent društva, te Bond nema nadređen položaj nad društvom. Štaviše, druga dva slučaja su primeri gde M daje Bondu zvaničnu misiju o kojoj on ne odlučuje i gde je aktivan samo u sastavljanju određenih planova za izvršenje te misije. Prema tome, Bond ni u ovim slučajevima nema nadmoćan položaj.

Šta je onda sa epizodama sa armaturom

—

 ?


To bi trebalo da budu, prema šifri za prvu armaturu, primeri gde je Bond na ravnoj nozi sa društvom. Ali opet, u obe ove epizode (o Draksu koji vara na kartama i u *Samo za tvoje oči*) M je sišao sa svoje dužnosti. Tako, ako imamo tri armature sa istom šifrom, poruke bi bile različite (Bond nekada u gubitku, nekada nadvlađujući, a nekada u korak sa društvom); ali takva kakva je, šifra se razlikuje a poruka je nepromenjena: društvo je nadmoćnije.



Moramo postaviti drugo pitanje, koje je već nagovešteno: da li je ovlašćenje pozitivno izdato i primljeno? To jest, da li je to dalekosežno ovlašćenje (jedna naredba) ili slabije (zahtev); da li je prihvaćeno pozitivno (sa oduševljenjem) ili negativno (mrzovoljno)? Pitanje stvara matricu formalno sličnu prethodnoj:

		(ovlašćivanje)	
		M → B	
		+	-
(formulacija)	aktivan +		
	pasivan -		

I iz ove matrice dobijamo, kao i pre, četvorostruki redosled mogućih slučajeva, koji se ovoga puta ne razlikuju u uobličavanju plana, već prema pouzdanosti u izdavanju ili primanju ovlašćenja.




Ako se, radi jednostavnosti, ograničimo na četvorostruku matricu i primenimo je na već nabrojane slučajeve, nailazimo na deset slučajeva sa


armaturom  , deset sa armaturom



 i četiri sa armaturom 



ponekada Bond prihvata sa oduševljenjem pozitivne naredbe, nekada ozlojeđeno; u slučaju nerado datog ovlašćenja on je uvek oduševljen, iako ne uvek nedvosmisleno.

Rezultati primenjivanja dva para matrica treba da budu usklađeni. Došao sam do sledećih rezultata. U epizodama u kojima prva matrica daje

 , druga daje  ili  ;

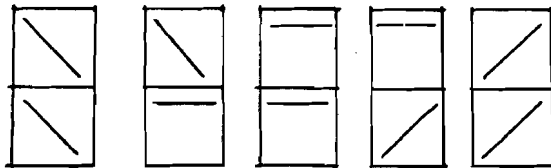
za one u kojima prva daje  , druga daje

 , ili  ; za one u kojima prva

daje  , druga daje 

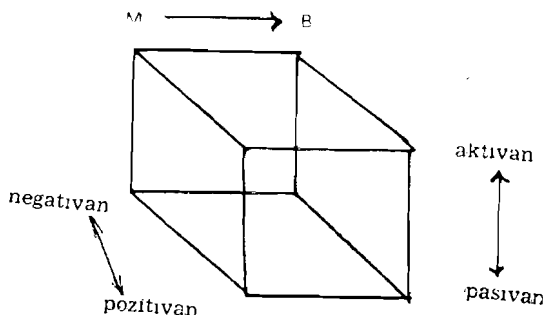
Ako ovo čitamo u obrnutom smeru, proizlazi sledeće: kada je M aktivan u formulisanju narednja a Bond pozitivan, onda ih M izdaje pozitivno ili negativno; kada su obojica aktivni u stvaranju plana, onda je Bond pozitivan u prihvatanju ovlašćenja, a M bilo pozitivan bilo negativan u njegovom izdavanju; kada je M pasivan a Bond aktivan u stvaranju plana, onda je ovlašćenje izdato negativno (tj. nevoljno ili nezvanično).

Tako, od mogućih devet dvostrukih armatura, nađeno je samo pet:

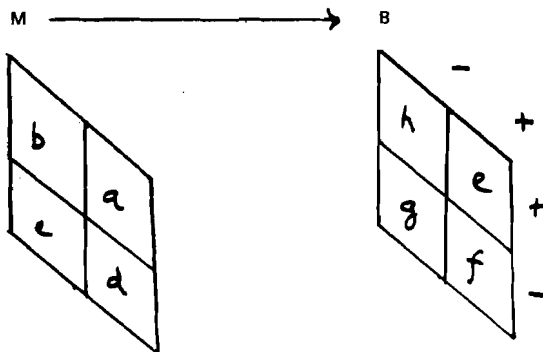


Ako pokušamo, kao ranije, da protumačimo ovih pet armatura kao izraze suprotnosti između jedinke i društva, uvidamo da se prvobitno tumačenje jedino proširilo; društvo je nadmoćno *svidalo se to Bondu ili ne*.

Ako ostavimo objašnjenje postrani, možemo ipak da izvedemo jednu utvrđenu matricu u dvema ravnima: aktivnost u stvaranju plana i izričitost u izdavanju ili prihvatanju plana. Prema tome, nova matrica će biti trodimenzionalna, zadržavajući horizontalnu dimenziju kao dimenziju u kojoj se ovlašćenja neopozivo izdaju s leva nadesno, vertikalnu dimenziju kao aktivno-pasivnu dimenziju, i treću kao negativno-pozitivnu dimenziju.



Ova struktura je ono što objašnjavamo kao »rukovalac ovlašćenja«. Hajde sada da razmotrimo pravila za rukovođenje. Ograničavajući se na materijal kojim smo se do sada služili, imamo četiri moguće pozicije za M i Bonda u njihovim odnosnim planovima:



Međutim, kao što smo videli, samo tri pozicije su dovoljne u oba žetona. M ne može da bude u d poziciji (nikada nije i pasivan u stvaranju

plana i pozitivan u izdavanju naredbe), dok Bond ne može da bude u h poziciji (nikada nije aktivan u formulisanju i negativan u primanju naredbe). Štaviše, nikakve kombinacije pozicija nisu dozvoljene. Ovlašćenje koje počinje od a može da se pojavi na c, f ili g, ali ovlašćenje koje počinje od b ili c može da se pojavi samo kod e (aktivno formulisano i pozitivno izdato naređenje može biti primljeno pozitivno ili negativno, i može ili ne može biti zajednički formulisano; pasivno formulisano ili negativno izdata naredba može samo da bude aktivno i pozitivno primljena).

Izdavalac ovlašćenja može se smatrati kao sredstvo pomoću kojeg društvo određuje ili dopušta različite akcije. Ako napišemo L za izdavaoca, onda ćemo imati: takvi i takvo društvo —L— takve i takve događaje. Međutim, nijedno društvo, i ne samo u knjigama o Bondu, ne rukuje samo preko M/-Bond L-rukovaoca. Postoji, na primer, paralelni skup rukovalaca sa M-om i drugim agentima, štaviše, M je ponekad strana koja prima; ponekad imamo predsednika vlade/M L-izdavalac. Sam Bond je ponekad u službi drugih agenata, dajući nam Bond/drugi L-rukovalac. Zatim postoje drugi sistemi koji ne funkcionišu uopšte preko M, već na primer preko Valansa iz Specijalnog ogranka; i drugi za koje se pretpostavlja da su iz CIA ili Dezijem biroa.

Ali to nije sve. Neprijateljska društva imaju svoje sopstvene rukovaoce ovlašćenjima, koji igraju važnu ulogu u knjigama. Veliki deo prostora zauzima uspostavljanje ruskog rukovodjenja ovlašćenjima u zaveri protiv Bonda u *Iz Rusije sa ljubavlju*. Isto tako nailazimo na L — rukovaoce koji rade u zločinačkim društvima kao što je SPECTRE. U opisivanju takvog umnožavanja L-rukovaoca, zasnovanom na različitim društvima i imajući posla sa različitim rukovaocima i dozvolama, nismo mi ni izbliza dovoljno rekli o tom rukovaocu. Jer i to samo može da prođe bar kroz tri transformacije, zavisno od vrste događaja koji je postavljen kao ishodište na desnoj strani.

U slučajevima koje smo aktivno razmotrili, (intervju sa M) događaji su uzeti kao da ih je društvo želelo i odredilo (obično ograničenje neprijateljske aktivnosti). Ali, stvar nije tako jednostavna. Nije dovoljno za društvo samo da naređuje, neko mora i da izvrši tu naredbu (otuda su priče o Bondu moguće, pošto je on izvršilac par excellence). A da bi se to sve izvršilo, moraju se izvesti razne odgovarajuće akcije, neke mimo zakona ili društvenih kon-

vencija. Tako, društvo kad određuje X odobrava takođe i sredstva za X. Ciljevi, kojima Bond teži, su određeni, a sredstva koja on usvaja mogu da budu dozvoljena.

Dalje, sledeći postavljeni cilj odobrenim sredstvima, Bond je izložen različitim opasnostima. Da li treba da kažemo da društvo nije odgovorno za te rizike, da ono ne propisuje da Bond treba da ih izdrži? Ne treba; i to se često u knjigama prepoznaje po upućivanjima na naredbe koje postoje za ranjene ili ubijene agente.

Tako L-rukovalac prema ova tri preobražaja može biti instrument naređenja, ovlašćenja ili ugrožavanja. Ovo upotpunjuje sliku za taj ogromni formalni kompleks koji je nazvan „rukovalac ovlašćenjima”. Približili smo mu se tamo gde je najbliži površini u pričama o Bondu. Ali, pravila po kojima se upravlja struktura u intervjuima sa M, mogu se menjati prema različitim transformacijama kroz koje prolazi L-rukovalac. To je stvar za istraživanje.

2. INDIVIDUALIZATOR

Međutim, izdavalac ovlašćenja nije sredstvo za dovoljnu analizu mita. Jer, priče o Bondu nisu samo o ciljevima različitih društava. U stvari, ova društva i njihovi ciljevi su samo ovlašćeni naslikani. Tako, iako izdavalac ovlašćenja označava neophodan okvir za akcije pojedinca i doista ga se izričito tiče društveno ovlašćenje za takve akcije, to nam ništa ne govori o tom pojedincu.

Mi smo već išli putem da tumačimo izdavaoca ovlašćenja s obzirom na suprotnost između društva i jedinke. To nije bilo proizvoljno tumačenje. Jer, kad se društvena sredstva kontrole umnože na način pomenut na početku, problem sukoba i uzajamnog dejstva između društva i pojedinca se zaoštava na više načina. Nije potrebno da nam Makluan kaže da društvo suptilnije proždire jedinku složenostima svoje tehnologije, nego svojim dozvolama i ovlašćenjima.

Prema tome, priča o ovoj najezdi je drugi važan predmet ovog mita. Pitanje koje ovde treba postaviti glasi: da li Bond pobeđuje društvo? I postoje razne oštrice oko kojih se stvara sukob. Neke od njih su već usađene kod izdavaoca ovlašćenja. Tu se Bondu karakteristično izdaju uputstva, izlažu ga opasnosti, itd., ponekad i uz njegovu ljutnju. Društvo do tog stepena po-

beđuje Bonda. Ali, naravno, postoji nekoliko „društava” u pričama; neka su zločinačka i neprijateljska. Tako Bondovi sukobi sa svim neprijateljima, u kojima on nekiput odnosi pobeđu, mogu se čitati kao preobražaji sukoba Bond/društvo. Ovde Bond ponekad pobeđuje. Ponovo nailazimo u pričama na ono što sam nazvao „dozvoljena nasilja”. Bondova specijalna misija mu ponekad dozvoljava da čini stvari koje ne bi normalno u društvu bile prihvatljive. On može mirne duše da ubije, vara na kartama, prokocka platu za nekoliko godina, itd. U izvesnom smislu to su Bondove pobeđe nad društvom.

I opet tehnologija igra ulogu u knjigama. Kao što smo videli, ovo se može smatrati kao instrument društva protiv jedinke. Na ovoj osovini Bond ponekad ovladava mašinom, a ponekad mašina pobeđuje. Druga osa sukoba Bond/društvo ispoljava se u Bondovom stručnom poznavanju naziva. Ovde je pobeđa Bondova. U povećavanju potrošačkih dobara, koje mogu da dovedu u zabunu izbor, i tako skrše pojedinca, Bond zna tačno šta hoće, poimence i zašto to hoće. Bilo bi neprikladno, u okviru ovog teksta, produžavati analizu. Ali bi tehnika do sada trebalo da je jasna.

Sačinićemo sledeći četvorostruki grafikon:

	društvo	Bond
pobeđa +		
poraz --		

To pokazuje da ona funkcioniše (bar) na pet različitih dimenzija kao što je napred nabrajano (uputstva, dozvole, opasnost, tehnologija, nazivi). Ustanovljena je jedna petodimenzionalna i čvrsta matrica. Onda je primenimo na priče i otkrino pravila prema kojima dejstvuje. Ako predvidimo iscrpno istraživanje, u većini slučajeva ćemo videti da je pobeđa Bondova.

Treba istaći da je ono što je ranije smatrano kao *poruka* uključena u armaturi ovlašćenja, naime Bondov poraz ili pobeđa u odnosu na društvo, sada postalo upravo *armatura* jedne no-

ve strukture. Tako da možemo da postavimo pitanja koja je poruka utisnuta u ovu novu strukturu, strukturu koju nazivamo individualizator. Pošto je jedna od njenih funkcija da radnju premešta sa društvenog plana na individualni.

3. BONDOVSKA ARMATURA

Jedna od poruka koju treba shvatiti je važna zbog Bondove hrabrosti. Junaštvo je mešavina prirodne nadarenosti, prakse i sreće. Možemo napraviti jednu opštu matricu za hrabrost:

	oprema	izvođenje
pozitivan +		
negativan -		

Ovo daje različite oblike trima komponentama hrabrosti. Kad je reč o prirodnoj nadarenosti, Bond je tipično pozitivan u opremi (na primer, privlači žene, hrabar je) i pozitivan u izvršenju (na primer, osvaja devojkju; ne okleva). Ali, naravno, ponekad i ne uspeva, naročito kad je loše sreće. Tako, kad je reč o sreći Bond može biti pozitivan ili negativan u opremi (to jest da ima sreće ili da je nema): ako ima sreće, onda je tipično pozitivan u izvršenju, ako nema sreće, onda može da uspe ili ne. Ali praksa, isto kao i sreća, doprinosi uspehu; a Bond često vežba, sa revolverom, sa špilom karata, fizičke vežbe, itd. U ovom slučaju, on je tipično pozitivan u opremi (to jest on vežba), ali može biti pozitivan ili negativan u izvršenju, već prema sreći.

O ovoj strukturi bi se moglo mnogo podrobnije raspravljati ne samo povodom njene primene na Bonda, već i na druge ličnosti. Štaviše, „bondovska armatura”, kao i izdavačka ovlašćenja pre nje, prolazi kroz tri preobražaja. Krajnji preobražaj je kad Bond biva suočen sa onim što je često opisano kao fantastični ili nemoćni zadaci u kojima on tipično uspeva. Potom,

on se susreće sa praktičnim zadacima u kojima može da uspe ili podbaci. U ova dva slučaja Bond ima zvanične zadatke. Ali, on takođe ima i svoj privatni život, na primer, sa ženama. U tim slučajevima, on tipično podbacuje (bar u izvesnom stepenu: na primer, devojka se udaje za drugog čoveka, njegova žena biva ubijena, itd.). Ovde bi bilo mesto za iscrpno izvođenje jedne formalne strukture izdavaoca i za ispitivanje njene primene u tekstu.

Ali, imajući ovu armaturu, koju poruku treba da vidimo u njoj? Neposredan odgovor je da to treba shvatiti kao sukob Bond-društvo. Jer je Bond najuspešniji u zvaničnim misijama, a van njih je najmanje uspešan. Tako bondovska armatura može biti odgonetnuta još jednom kao: društvo je nadmoćnije. Tako nas treće apstrahovanje vraća nazad drugim stupnjevima analize, i mi smo opisali jedan zatvoren sistem koji se može smatrati da nada mit o Bondu. Sada je možda lakše da shvatimo šta je Levi-Stros mislio kada je napisao da se mit može smatrati „za matricu oznaka poredanih u redove i stupce, ali u kojima se svaka ravan, bez obzira kako se čita, uvek odnosi na drugu ravan”¹.

4. NAČELO PERMUTACIJE

Može se činiti da ova prosta skica analize ne ispunjava obećanje. Jer razlog za uzimanje priča o Bondu kao primer bio je što one izgledaju kao društveni fenomeni, ispoljavanja savremene mitologije. U kojim se drugim oblicima u našoj kulturi onda pojavljuju permutacije Bondovog mita? To je ona vrsta zadataka za koje je Levi-Stros uzviknuo: „Bože sakloni!” Ja ću samo nagovestiti neke od odgovora.

Možemo početi sa Le Kareovim špijunskim pričama koje su na dohvat ruke. Najlakši je način da se objasni veza između njih i Bonda reći da Le Kare prenosi Fleminga na jedan ton niže. Dok se Bond u ciklusu „individualizator” otrže od prevlasti društva, to se nikada ne događa u Kareovom svetu. Prevlast društva je tu mnogo dubljeg korena. Shodno tome, Kareov agent nikada ne ispoljava basnoslovnu hrabrost, već ponekad (kao u „Ratu ogledala”) fantastičan nedostatak hrabrosti. A potom, njemu u potpunosti nedostaje Bondovo vladanje nazivima. Sreća je, tipično, izostavljena.

¹) *Le cru et le cuit*, str. 346, Plon, Paris, 1964.

Ako možemo da raspoznamo u ova dva slučaja sistematski različite armature, trebalo bi da smo u stanju da razumemo različite poruke raspoložujući istom šifrom. Može se činiti da kod Fleminga jedinka ima svoje polje slobodnog kretanja u odnosu na društvo, dok kod Le Kareea nema. Ali to je isuviše jednostavno. Jer, dok je kod Fleminga vlast koja izdaje ovlašćenje (M) čvrsta i jedinstvena, dotle je kod Le Kareea vlast koja izdaje ovlašćenja rascepkana i neodređena.

Kao što je jedinka „spuštena niže” tako je isto i autoritet društva. Rezultat ovoga je da su Le Kareevom agentu osporene Bondove slobode, ali su mu dostupne druge slobode, pa ma to bile i samo prevare i nepovinoanija.

Kod Le Kareea se transpozicija postiže uglavnom dodeljivanjem jedne dimenzije izdavaču ovlašćenja, koja je u suštini stalna u pričama o Bondu; možemo je nazvati »skraćena dimenzija”. U stvari, Bond je uvek potpuno sažet i uvek nagoni M da i on bude takav; ali karakteristika situacije kod Le Kareea sastoji se u tome što su razni protagonisti različito i često u najmanjoj meri sažeti. Usled toga je vlast koja izdaje ovlašćenja razbijena i agent je, samim tim što je postavljen na veću udaljenost od vlasti društva, i manje u sukobu sa njim.

„Sažeta dimenzija” može da podseti na „sažeti stubac” u „Opserveru”: i to nije samo slučajna asocijacija. Jer su sociologija „Sandej njus pejper” i ostala karakteristična obeležja tih novina kulturni fenomeni koji mogu da se podvrgnu istoj vrsti analize. Takva vrsta „sažetog obaveštenja” stvara iluziju da su to sredstva delatnosti (odgovarajuća bondovskoj armaturi) i sredstvo nadoknade u odnosu na društvene snage (koja odgovara „individualizatoru”). Društvene odlike se mogu osuđivati, kažnjavati ili jednostavno iznositi; mit koji je povezan sa tim delatnostima sastoji se u tome što samo angazovanje u njima predstavlja način oslobađanja od društva. Ali, čitanje Nore Belof ne doprinosi ništa više ukidanju rđavog zakonodavstva nego što košulja sa britanskom zastavom ili torba za pazar ukida moć establišmenta. Oni to čine pomoću čarolije; to je mit.

Sada smo došli do nekih zapazanja o drugim kulturnim fenomenima u kojima se mogu razlikovati neki preobražaji mita o Bondu. Za njih se opet može posumnjati da vode razmatranju političkih ideologija, liberalnih ili fašističkih, koji su deo naše kulture.

U svim ovim slučajevima vidimo izvesne teme koje se nalaze u pričama o Bondu i preobražaje bondovskih struktura one vrste koje su nagoveštene kod Le Karea.

Ovakva zapažanja treba da budu lozinka za proučavanja. Ona su, priznajemo, samo nejasni nagoveštaji nekih mitova u našoj kulturi koji će se pokazati kao izmenjeni vidovi bondovskog mita. Nagoveštaja mora biti, pošto je promenljivost načelo u strukturalnom proučavanju mita. Ali je zabranjeno slediti te nagoveštaje.

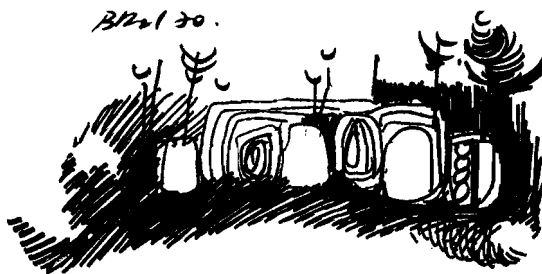
5. MIT I DRUŠTVO

Poslednja i veoma značajna tema jeste veza između mitova i društva. Uslov pod kojim joj treba prići je, razume se, nezavisno proučavanje odnosnih društvenih fenomena. Ovde ne možemo učiniti ništa drugo no da ponovimo već učinjenu sugestiju da teme u pričama o Bondu osobito odgovaraju našem načinu posmatranja društva. U izvesnom smislu možemo reći da su priče o Bondu ogledalo našeg društva. Ali, isto tako nailazimo i na sistematska odstupanja, koja nisu manje značajna; naročito preterano uproščavanje autoriteta (Bond je odgovoran samo M-u i taj autoritet nikad i ničim ne dovodi u pitanje) i idealizacija hrabrosti (Bond odoleva svim opasnostima). Mit tada predstavlja čarobno rešenje problema koji postoje u našem društvu — i —kao što je uočeno — koji i sami zahtevaju nezavisnu analizu, problemi, na primer, kao oni koje pokušavamo da rešimo u praksi postavljanjem Ombudsmena.

Ali, magično polje bondovskog mita je bezbedno ukotvljeno pomoću dva sredstva, za koje smo videli da isto tako igraju i druge uloge, kao što su naime gospodarenje nazivima, i tehnološka nadmoć. Bondovi podvizi su povezani sa stvarnošću putem jedne dovoljno realistično i brižljivo označene i dokumentovane zbirke mašina. Ovde se slabost filmova najjasnije ispoljava. Jer u filmovima snimljenim prema pričama o Bondu zanemarena je povezujuća funkcija tih sredstava. Mašine ne uspevaju da budu dovoljno stvarne da bi povezivale fantaziju i stvarnost, i postaju i same fantazija. One su odbačene. Filmovi prestaju da budu mit i postaju šala. Nema više suočavanja društva i jedinke; prepušteni smo prolaznim ekstravaganca-

ma, koje dostižu visoki stepen gluposti i dosade u filmu »Kazino roajal«. Preostaje nam da se složimo sa Bondom »ispranog mozga« u filmu „Čovek sa zlatnim koltom” u kojem on kaže M-u: „Čitav svoj život proveo si u borbi sa ovim ili onim. I najveći deo mog zrelog doba upotrebio si kao oruđe”. Ako se složimo sa ovim, mit oslobađanja od društva je uništen, a čarolija koja pobeđuje postaje prazan potez.

(Sa engleskog prevela
JASNA MARKOVIĆ)



ANDREJ MITROVIĆ

STVARAOCI U KULTURI I AUTORITARNE DRŽAVE (1919 – 1939)

Istorijski esej

Dvadesetih i tridesetih godina našeg stoleća došlo je do ukrštanja, odnosno međusobnog presecanja, razvitaka dve sasvim posebne istorijske pojave. Rast kulturnog stvaralaštva ukrstio se sa silovitim porastom moći pojedinih političkih pokreta nad društvom. Upravo zato se odnos politike i kulturnog stvaralaštva pretvorio u značajno pitanje savremene istorije. Ovaj esej je prilog proučavanju rečenog odnosa, a cilj mu je da iznese neke tipične stavove stvaraoca u kulturi prema autoritarnim državama.

Istorijsko postavljanje pitanja

I. — Od humanizma i renesanse u neprestanom i snažnom razvoju, *intelektualni život*, a sa njime i kulturno stvaralaštvo, stiču punu istorijsku afirmaciju u XIX veku, kada su konačno nastale savremene nauke i književnosti, rođene savremene političke teorije i postavile osnove snažnom napretku savremene umetnosti. Uporedo je došlo i do suštinske promene u društvenom položaju inteligencije. Nosioci intelektualnog života su od miljenika dvorova postali poštovani

stručnjaci; njihov rad se prestao smatrati delatnošću koja ulepšava i dopunjava život aristokratije i počeo je biti cenjen kao izuzetno značajan za napredak društva. Ljudi na vlasti su uvideli da bez ovih stručnjaka ne mogu rešavati mnogobrojna privredna, vojna, politička i druga pitanja i stali su im priznavati da su dragoceni za život nacije, odnosno države. Običan čovek video je u njima ličnosti dostojne izuzetnog poštovanja, jer ih je smatrao oličenjem visoke stručnosti, uma i talenta. Iz povećanog prestiža proisticao je i povećan uticaj na javni život. Tim pre što su intelektualci, i kao nastavnici i svojim delima, vaspitavali omladinu, a ove visoko obrazovane generacije su iz decenije u deceniju sve više dobijale najvažnije državne i društvene položaje. U XX veku ovakav razvitak se dalje pojačao i još više razgranao.

Intelektualni rad po svojoj suštini nije bio politička pojava, ali se već tada jasno pokazalo da je od ogromnog značaja za politički život. Ovo je postalo veoma izrazito sa višestruko pojačanim političkim razmimoilaženjima i sukobima u XX veku. Intelektualno stvaralaštvo je tokom poslednjih sto godina bivalo sve samostalnije, ali je, upravo zato, uporedo sve više budilo interes politike za sebe i istovremeno svoj interes za politiku.

Za ovo su posebno karakteristična neka kretanja s početka našeg stoleća. Prvo, skladno dotadašnjem razvitku, sve ubrzanijem od prve industrijske revolucije polovinom XVIII veka, rezultati nauka, primenjeni putem tehnike i obrazovanjem stručnih kadrova, sve su silovitije uticali na razvitak i neprestano otvarali nove mogućnosti za dalja i još značajnija otkrića. Naročito primenjene u industriji, energetici, saobraćaju i naoružanju, nauke su svakodnevno dokazivale da su neiscrpno i presudno sredstvo društvenih preobražaja. Drugo, likovne umetnosti su naglo i odlučno otpočele same sebe preobražavati i rušiti dotadašnja estetska shvatanja pozivajući se na neograničenu i neprikosnovenu slobodu stvaralaštva. Pojavila su se i teorijska dela (V. Voringera, V. Kandinskog, G. Apolinera) sa objašnjenjima i osmišljavanjem tih mnogobrojnih novih pojava, kretanja i težnji. Ne samo što je savremena umetnost samosvesno stvarala već je i negovala sopstveni teorijski pogled na svoje delo. Treće, arhitektura je takođe počela izgrađivati potpuno svoju koncepciju savremene građevine, polazeći pri tome od novih načela umetnosti sopstvenog shvatanja potreba života i samostalnog tumačenja načina korišćenja tehničkih mogućnosti veka. Četvrto, pronalaskom filma i nastankom filmske umetnosti stvoreno je

sredstvo koje je moglo da posluži postizanju velikog uticaja na širok krug ljudi iz svih društvenih slojeva. Peto, književnost, i inače sve uticajnije, neprestano je pojačavala svoju zainteresovanost za društvene i političke probleme, zbivanja i kretanja.

II. — U razdoblju između dva svetska rata, apstraktno govoreći, *silovito se ispoljila težnja politike da sebi potpuno potčini sva ostala područja društvenog života*. Tada se veoma rasprostranjeno ispoljilo jačanje državne moći, dok su pojedini pokreti otvoreno pokazivali nameru da, koristeći se državom, u najvećem stepenu ovladaju društvom i pojedincem.

Izraz ove istorijske pojave jesu najpre totalitarni (ili fašistički) pokreti države. Rođeni iz krize građanskog društva i parlamentarnog sistema, posebno su se koristili ekonomskim kriznim situacijama, ali su u suštini čuvali građansko društvo i kapitalističku privredu. Iako su ideologiju zasnivali na rasizmu a inspirisali se krajnjim nacionalizmom, iako su se naglašeno pokazivali protivnicima građansko-demokratske države, osnovno političko obeležje im je bilo antikomunizam i antisocijalizam.

Ali i Staljinova država, iako zasnovana na sasvim drukčijim temeljima, takođe pripada težnji politike da potpuno ovlada društvom i čovekom. Raspoložujući sa ogromnom moći, sa velikim slojem birokratije i pretvorena u instrument lične vlasti, ova država je dogmatizovala socijalističku ideologiju i pomoću ove onemogućavala samostalna mišljenja i stvaralaštvo.

Iako se radi o dva suštinski sasvim posebna tipa države, analize pokazuju da su oni imali jednu zajedničku crtu u težnji da politička vlast uživa neograničen, dakle i jedini autoritet u društvu. Ovo se izražavalo u težnji da se celo društvo stavi pod potpunu kontrolu jednog (svog!) političkog pokreta, a iz kruga koji se želeo obuhvatiti kontrolom nije bio isključen ni intimni život pojedinca. Ni u načelu ni u praksi se nije priznavalo da u društvu postoje nepolitičke pojave i ovaj stav je dovođen do krajnosti. Isticalo se »da je sve politika« i ovo geslo nije bilo samo program akcije nego izvor prava da se nastoji na širenju svoje koncepcije (pri ovome se služilo logikom: pošto je sve politika ima država pravo da svuda nameće svoju politiku).

Posebno se odlučno tvrdilo da je intelektualni život politika u bukvalnom smislu reči, pa se načelno ni naukama nije priznavalo da su nepolitičke. Reč je o karakterističnom pojednostavljivanju do te mere da se neposredna politička akcija videla u svakom delu i svakom poslu.

Zato je intelektualni život bio pritisivan teškom atmosferom sumnji i praktično su stvarane okolnosti nepogodne za stvaralaštvo na području teorijskog mišljenja, društvenih nauka i umetnosti. Dalje, autoritarizam se ispoljavao i kod jednih i kod drugih u tome što se po svaku cenu želeo umanjiti ugled inteligencije, pa i kulturnih stvaralaca; otuda mnogobrojna ideološka tumačenja i izuzetna propagandna veština sa ciljem da se intelektualni rad obezvređi. Takođe, zbog savremenih društvenih potreba i radi pariranja nezavisnih uticaja, podsticana je pojava takvih radnika na polju kulture za koje je slepa odaynost bila iznad vrednosti dela koja stvaraju.

III. — U momentu kada su se pojavile nove težnje za neprikosnovenim i potpunim političkim autoritetom, bio je intelektualni život veoma razvijen, potpuno istorijski ispoljen i nerazdvojno srastao za savremeni svet. Već je bila preovladala svest o sasvim izuzetnom značaju ove istorijske pojave. Sa druge strane, nauke i umetnosti su toliko postale samosvesne da su odbacivale svaku mogućnost da im se spolja nameđu norme i vrednosti. Sve je to bilo suprotno autoritarizmu i ovaj je od svog nastanka neprestano ulagao velike napore da slomi otpore i da postavi putokaze duhovnom stvaralaštvu. Tri su osnovna povoda tome. Najpre, morao je, saglasno svojoj prirodi, težiti za potčinjavanjem pojave od tolikog uticaja na društvo i društveni razvoj. Dalje, slamanjem prestiža intelektualnog života odstranio bi se jedan veoma značajan takmac političkom autoritetu. Najzad, pošto su autoritarni pokreti svoj ugled i ideologiju dobrim delom zasnovali na iracionalnim pretpostavkama i dogmama, trebalo je sprečiti da ova polazišta budu racionalno teorijski i naučno ispitivana i time izložena sumnji ili, čak, obezvređivanju.

Istorijsko ukrštanje navedena dva istorijska toka dao je dvostruki rezultat: i sukob i saradnju predstavnika jedne i druge istorijske pojave. Za istoričara je sve imalo sasvim konkretan vid odnosa određenog autoritarnog pokreta i određenog kulturnog stvaraloca.

Aktivizam

Pre nastanka autoritarnih pokreta moglo se na području književnosti primetiti kako se jasno oseća približavanje novih strujanja u istoriji stoleća koje je otpočinjalo. Čitana iz današnje perspektive, tako, neka dela Anatola Fransa, inače jasno antireligiozno usmerena, kao da dobijaju novi značaj. U *Pobuni anđela* (1914) nosilac progressa i bunta, Dionis — Satana — Lucifer, vidi

sebe, u snu o borbama za osvajanje nebeske tvrđave diktatorskog i neznalačkog boga, kao pobednika koji uskoro i sam postaje goli vlastodržac, progonitelj naprednih ideja i neznalica. Ne predviđa li ovaj levičarski pisac neka buduća stanja u istoriji? Takođe, nije li *Taida* (1890) roman koji predviđa da dolazi nova epoha aktuelnosti fanatizma? Rođen na rubu civilizacije fanatizam se, po Fransu, proširuje odatle na društvo i oduzima čoveku život, koji jedino ima da proživi, namećući mu asketizam u ime nekog apstraktnog i dalekog ideala. Kao da je metaforično govorio o pokretima sličnim Hitlerovom.

Krajem prve i u drugoj deceniji XX veka javlja se svojevrsan aktivizam u književnosti, tj. stvara se uverenje da se književnici moraju zalagati u javnosti i u politici da bi se ostvarili određeni politički programi. Izuzetno su važne dve aktivističke grupe. Obe su veoma jasno istakle svoje programe, ali su velikim međusobnim razlikama pokazale da postoje dve osnovne mogućnosti između kojih će se opredeljavati građanski intelektualci prve polovine XX veka.

Jedno je futuristička grupa u Italiji. Njen vođa Filipo Tomazo Marinetti u svojim manifestima iz 1910. i 1913. godine tražio je raskid sa svim humanističkim tradicijama Starog kontinenta i isticao je, slaveći ih kao ideal budućnosti, osnovne pretpostavke jedne varijante autoritarnih ideologija. »Mi hoćemo da pevamo ljubav opasnosti, mi hoćemo naviku na energičnost, mi hoćemo neustrašivost. Smelost, odvažnost i pobuna moraju biti suština naše poezije«. Pa dalje: »Mi hoćemo da slavimo rat — koji je zdravlje sveta —, patriotizam, rušilačku ruku anarhista, divne smrtonosne ideje, prezir prema ženama«. Drugi manifest je bio pun ekstremnog nacionalizma, odnosno šovinizma. »Iredentizam — panitalijanizam — prvenstvo Italije« uzvikuje u njemu Marinetti. Nacionalna ideja je po sebi vrednost daleko iznad slobode: »Reč Italija mora dominirati nad rečju sloboda«. Ovaj aktivizam težio je stvaranju diktatorske nacionalne države i slavio takvu mogućnost kao herojsko istorijsko doba.

Buduća diktatura u Italiji bila je zasnovana na istim idejama. U pobuni protiv tadašnjeg stanja ona je našla svoju šansu da se nametne italijanskom narodu. Neustrašivost aktivnog borca jeste karakteristika idealnog lika heroja koji je gradila. Patriotizmom se služila kao iracionalnim sredstvom za okupljanje pristalica i za nametanje poslušnosti, rat je veličala kao herojsko življenje dostojno samo izuzetnih ljudi, teritorijalno

širenje Italije i njeno vodstvo u međunarodnoj politici isticala je kao sveti politički cilj.

Skoro istovremeno sa futurističkim pokretom u Italiji pojavila se u Nemačkoj, neposredno pred I svetski rat, druga jedna grupa književnika, koja je propovedala da se treba zalagati u javnom i u političkom životu kako bi se postigli određeni politički ciljevi. Ta grupa je sebe nazvala *aktivistima*. Za razliku od futurističke grupe, koju su činili mlađi ljudi, nemačku grupu činili su pretežno ljudi srednjih godina. To su bili Hajnrih Man, Ernst Bloh, Kurt Hiler, Ludwig Ribner, Maks Brod, Karl Marija Veber, Alfred Volfenštajn i drugi. U propovedanju aktivizma odlučni isto onoliko koliko i futuristi, u pogledu političkih ciljeva i taktike oni su se od Marinetiija i njegovih pristalica potpuno razlikovali. Polazili su od poštovanja načela internacionalizma i demokratije i, u ime humanističkih tradicija Evrope, očekivali su od ljudi kulture da nastoje na ostvarenju humanog društva i države. Težili su za jednom državom uma, nekakve *logokratije*, kako se neko od njih izrazio.

Već u prvim decenijama našega veka područje kulture se samo od sebe počelo uključivati u političke tokove koji su istorijski započinjali. Predstavnici kulturnog stvaralaštva su se počeli pojavljivati i u ulozi onih koji su nagoveštavali budući razvitak i u ulozi nosilaca aktivnosti da bi se ostvario određeni tip političke zajednice.

Pravo na svoj život

Autoritarni pokreti i države XX veka za temeljno načelo političkog sistema uzimali su obaveznu poslušnost građana prema režimu, proširujući pri tome sadržaj pojma poslušnosti do žrtvovanja. Motivi za ovo načelo nalaženi su u potrebi da se ostvare krupni ciljevi sadržani u programima ovih pokreta. Autoritarizam je odlučno nastojao da nametne pojedincu uverenje kako njegov život ima smisla samo ukoliko služi ostvarenju ovih političkih programa. Motivi za poslušnost i žrtvovanje bili su osmišljeni tako što su diktature sebe proglašavale istorijski predodređenim za ostvarenje nekog velikog i konačnog ideala, uvek vizionarski sagledanog u budućnosti, bližoj ili daljoj. Ovom konačnom idealu pripisivana je funkcija najviše vrednosti istorije jednog naroda ili čitavog sveta. Pridodavano je zdravorazumsko objašnjenje da se radi o žrtvi u korist dobra budućih pokolenja. S obzirom na ovo, sasvim je prirodno da su se građani svodili na njihovu javnu ličnost, dok su njihovo intimno ljudsko biće i njihov privatni život odbacivani kao nešto što je nedostojno savremene države.

Već vrlo rano javilo se više raznovrsnih gledišta i teorija suprotnih ovakvom shvatanju uloge države i građana. Ta suprotna gledišta bila su i široko rasprostranjena među stvaraocima u kulturi. Među njima se čini izuzetno zanimljivom razvijena i dosledna antiteza, sadržana u filozofiji života Miguela de Unamunoa.

Kao da je predviđao budući razvoj, Unamuno je pisao u delu *Tragično osećanje života* (1911): »Bezdušno je žrtvovati jedno pokolenje ljudi drugom pokolenju i biti neosetljiv prema sudbini žrtvovanih, ne prema njihovoj uspomeni i njihovom imenu, već prema njima samim«. I dalje: »Što se mene tiče, nikad se ne bih prepustio niti bih imao poverenja u narodnog vođu, koji ne bi bio prožet uverenjem da, vodeći narod, vodi ljude od krvi i mesa, ljude koji se rađaju, pate i koji, ne želeći smrt, umiru; ljudi koji su sami sobom svrha, a ne samo sredstvo, ljude koji treba da budu ono što jesu, a ne nešto drugo; najzad, ljude koji traže ono što zovemo srećom«.

Diktature su se služile vrlo razvijenim ideološkim teorijama sa puno velikih reči i sa mnogo pozivanja na apstraktna načela. Unamuno je frazi suprotstavljao jednostavne reči. Zamršenim objašnjenjima o ulozi naroda stavio je nasuprot upozorenje, lako uočljivo i blisko razumu, da narod čine »ljudi od krvi i mesa [...] koji se rađaju, pate i [...] ne želeći smrt umiru«, dakle tragični i, zar ne, upravo zato uzvišeni stanovnici ove planete. Filozof je tražio da žitelji tadašnjeg sveta budu shvaćeni i politički tretirani kao »ono što jesu«, kao ljudi. To je bilo potpuno suprotno autoritarnim nastojanjima. Naspram velikih ideala diktatura isticao je najjednostavnije načelo etike da su »ljudi [...] sami sobom svrha«. Složenim uveravanjima ideologija da pojedinci, u skladu sa misijom koju nosi njihov narod, moraju težiti da se identifikuju sa javnim ciljevima, opirao se Unamuno skoro trivijalnom napomenom da ljudi »traže ono što zovemo srećom«.

Unamunove kategorije življenja i života su mistične: nesaznajne su, tajanstvene poreklom i suštinom, prirodne su čovekove vrhunske vrednosti, sama su suština čoveka, činjenice su takve kakve su. Ipak, ta mistika života stoji na racionalnom osnovnom zapažanju da je život pretpostavka svemu što čini čoveka i što čovek čini. U vreme diktatura, svetskih ratova, logora smrti, strahovito uništavajućeg oružja i »montiranih« političkih procesa, Unamunova mistična filozofija života jeste istovremeno racionalna politička težnja. Ona je, istina, sasvim jednostavna ali sadržajna antiteza »vođama«, crnim, sivim itd. košuljama, dobovanju bezbrojnih doboša i pruskom

vojničkom koraku, beskrajno orlova, zastava i liktorskih oznaka nad povorkama pristalica, besprekorno postavljenim nepreglednim redovima vojnih i poluvojnih četa, hiljadama koji kao jedan mašu i kliću od providenja predodređenom diktatoru ... Prosto rečeno, anti-teza je to vremenu koje se politiziralo do uništenja čoveka u čoveku. Svetu po kome se neprestano i svuda kao *ultima ratio* isticao »politički rezon«, suprotstavljao je Unamuno geslo »život je rezon«.

Herojsko življenje života

Na svome početku autoritarizam u Italiji nije bio bez uspeha kod intelektualaca. Od same skupštine na Pjaci San Sepolcro u Milanu, kada je osnovan fašistički pokret, futuristi su se svrstali u njegove redove. Marinetti je među prvima bio jedan od najbližih saradnika Benita Musolinija. U godinama krize po prvom svetskom ratu futuristički vođa se strasno borio za uspeh fašizma kličući: »Marširati, a ne truliti!« Po pobi fašizma, taj buntovni čovek toliko odan akciji, pretvorio se u poslušnog visokog činovnika diktatorove birokratije.

Rani fašizam bio je simpatičan mnogima, na primer velikanima muzike Pučiniju i Toskaniniju. Benedeto Kroče se jedno vreme kolebao, ali je, shodno svojim uverenjima, konačno stao na stranu fašističkih protivnika. Kada je Đovani Dentile, u aprilu 1925, objavio svoj *Proglas intelektualaca fašista*, Kroče mu je posle nekoliko dana odgovorio *Protestom protiv Proglasa intelektualaca fašista*. Živeći zatim u političkoj usamljenosti, ali zaštićen imunitetom senatora Kraljevine, veliki filozof je pokušavao da u časopisu *Kritika* neguje od tadašnjih prilika nezavisne studije iz filozofije, istorije i literature. Tada je napisao i knjigu *Istorija kao misao i kao akcija* (1938), u kojoj je, nasuprot izričnim tvrdnjama totalitarnih ideologija, razrađivao liberalno uverenje da je »istorija istorija slobode, a sloboda je moralni idol čovečanstva«.

Gabrijele Danuncio jeste jedan od onih stvaralaca u kulturi koji su prihvatili i širili autoritarna uverenja. Iako »nesposoban da se veže za bilo kakvu teoriju«, po dobrom sudu Karla Sforce, iako nesposoban da stvori iole razvijeniji politički program, a kamoli bar osnove nekih ideoloških pogleda, ovaj izuzetno senzibilni čovek je u sebi, ipak, negovao neka iracionalna ideološka gledišta, istina nerazrađena i nejasna, i ispovedao ih u svom pesništvu, javnim govorima i političkim postupcima. Osnovu tih njegovih gledišta činila je neograničena ljubav prema velikoj i moćnoj Italiji i uverenost da je dužnost

svakog Italijana da čini sve što mu je u moći i što je neophodno da bi otadžbina osvojila velika prostranstva, bila vojnički moćna i stekla politički prestiž u svetu. Rečit i emotivan, on je ova gledišta širio ne iznoseći razložno svoje poglede, nego, kao nenadmašni majstor reči, podstičući osećanja i oduševljenje.

Još pre 1914. godine pevao je Danuncio o tome da treba podići jedra i zaploviti u svet osvajanja. Prvi svetski rat za njega je bio prilika za ratničku afirmaciju otadžbine i maj 1915, kada je apeninska kraljevina ušla u sukob, dočekao je kao veliki i strasno željeni trenutak. Ističući se hrabrošću, davao je u ratu primer kako se žrtvuje za nacionalistički ideal. A kada se 1919. pokazalo da Italija, uprkos činjenici da je pripadala pobedničkoj koaliciji, neće ostvariti svoje ratne ambicije, Danuncio je počeo da diže glas protiv »nesposobnosti« vlada »trulog« liberalizma.

Ubrzo se pesnik od nacionalnog junaka pretvorio u izrazitog i veoma agilnog vođu totalitarnog pokreta. On je isticao grandiozni istorijski cilj koji se mora ostvariti, Veliku Italiju, proglašavao je ovaj za najvišu vrednost života i tražio da se tom cilju sve i svi podrede. Dajući lični primer žrtve idealu, za sebe je uzimao pravo da je jedini tumač interesa otadžbine, vizionar njene budućnosti i, najzad, njen vođa ka slavi. Pri tome sebe je prikazivao kao primer lične žrtve obavezama koje ima kao izuzetan čovek nacije. I, u huku pozdrava mase koja mu se divila, uzvikivao je: »I evo me spremnog!«

U uniformi, sa oznakama potpukovnika, poklopljen šeširovom nad kojim se ponosno vija visoko pero, sa pištoljčinom koja teško visi na opasaču, mažušne figure, krivih nogu, suznih bezbojnih očiju, uvek u društvu kakve lepe i čuvane dame koju uzbuđuje svojim poduhvatima, nazivan *il poeta comandante*, Danuncio je tražio za Italiju jaku vlast na čelu sa izuzetnim čovekom, misleći pri tome samo na sebe. Prvi korak u tome cilju načinio je 12. septembra 1919, kada je na čelu pobunjeničkih trupa maršovao na Rijeku i zaposeo je uprkos konferenciji mira u Parizu, velikim silama i vladama u Beogradu i Rimu. U gradu na Kvarneru uveo je on prototip režima koji će se uskoro videti i u nekim velikim državama Evrope, najpre u Italiji. Silom oružja i strahovitom propagandom onemogućio je da svoje mišljenje izraze svi oni koji se sa njim nisu slagali, pa bilo da se radilo o nekim legionarima, bilo da se radilo o jugoslovenskim ili italijanskim stanovnicima. Političkom cilju koji je želeo postići, prisajediniti silom Rijeku Italiji i tako učvrstiti vlastiti prestiž, podredio je on svaku

istinu, svako razložno razmatranje, svaku spremnost na aktivnost. Sve je gledano spolja moralo biti saglasno onome što Danuncio tvrdi.

Da bi se ovaj privid postigao, obilato se spekulisalo sa urlanjem mase egzaltirane govorima kao sa demokratski plebiscitarno izraženom voljom naroda. Danuncio, gospodar situacije u gradu, uvek je govorio i u ime svih građana i u ime svojih četa. Često je govorio masi, voleo je da joj se obraća, govorio joj je nadahnuo i lepo, koristeći se prilikom da postavlja sugestivna pitanja i da, naravno, od prisutnih, dobrim delom legionara, dobija jednoglasne odgovore kakve je želeo. Vođa i masa, jednodušna i vodi odana, pokazivali su svetu koliko su jedno i koliko se vole. Bio je to potez tipičan za sve diktature XX veka.

U Danuncijevom slučaju intelektualnost jednog kulturnog stvaraoaca pretvorila se u gromoglasnu političku frazu punu samohvalisanja. Musoliniju je pesnik — komandant ovako javio 11. septembra 1919. godine kad je odlučio da krene na Rijeku: »Moj dragi druškane, kocka je bačena. Polazim sada. Sutra ujutro oružjem ću uzeti Rijeku. Bog Italiji će pomoći [...]. Podigao sam se iz kreveta pod temperaturom. Ali nije moguće otežati. Još jednom duh savladuje bedno meso«. Ujutro 12. septembra obratio se on vojnicima postrojenim za pokret ka Rijeci: »Napisah juče, na samom polasku, jednom drugu vernom i jakom: kocka je bačena [...]. Sad treba da uzmem grad [...]. Sunce Kvarnera upire nam u lice [...]. Gledajte me. Istina je, ja imam veliku temperaturu [...]. Ali u meni je pouzdan plamen jednog demona, mog demona [...].« U drugom pismu Musoliniju, napisanom po ulasku u Rijeku, stoji: »Ja (se čudim) vama i italijanskom narodu. Ja sam reskirao sve, dao sve, imam sve. Gospodar sam Rijeke, dela linije primirja, brodova. A vojnici ne žele da slušaju ukoliko ja ne komandujem. Ništa mi niko ne može. Niko ne može da mi oduzme ovo. Imam Rijeku, držim Rijeku dokle živim, to je neosporno [...]. Dižite se! Razdrmajte se, lenjivci u večitom snu. Ja ne spavam već šest noći, a temperatura me proždire. Ali stojim na nogama. Upitajte one koji su me videli. Alala!« Nad ovim kratkim, samozadovoljnim i hvalisavim rečenicama lebdeo je duh Cezara. Danuncio se obraćao ljudima kao da je sama personifikacija totalitarnog ideala herojskog samožrtvovanja radi postizanja grandioznog istorijskog cilja.

Ipak, Danuncio nije uspeo. Nije ni mogao uspeti. Svojom teatralnom figurom i neobično snažnom rečitošću bio je on samo onaj koji je uspešno širio autoritarni duh. Ali je suviše bio poli-

tički nevešt da bi se domogao vlasti. Upravo onaj koga je on, videli smo, korio, Benito Musolini, imao je tu veštinu. Pesnik je samo prokrcio put fašističkom vodi, naivno misleći da ovaj njemu služi.

Između pokornosti i stvaralaštva

Ostvarena u ime najhumanijih političkih ideala koje istorija dosada poznaje, oktobarska revolucija je sobom oduševila i ponela dobar deo evropske inteligencije. Nije mali broj kulturnih stvaralaca koji su uložili svoje snage da bi pomogli mladu sovjetsku vlast. U samoj sovjetskoj državi mnogi su predano prionuli na posao izgradnje kulture socijalizma. Vasilije Kandinski je organizovao muzeje i bio jedan od osnivača i prvi potpredsednik Umetničke akademije. Tatlin je, uz druge priloge, projektovao, skladno svojoj koncepciji angažovane arhitekture, monument — zgradu *Spomenik Trećoj internacionali*. Gabo je stvorio projekt zgrade Radio-stanice. Na velikom poslu saradivali su, takođe, Pevzner, Maljevič, Šagal, Javljenki, Maksim Gorki, Majakovski, Babelj, Pudovkin, Vetrov, Dovženko, Donski i mnogi drugi. I u građanskoj Evropi bilo je mnogo pristalica.

Ali, sa sve većim ispoljavanjem onih opjava koje danas nazivamo *staljinizmom*, započelo je razilaženje političkog sistema i umetnika, kočenje razvoja društvenih nauka i ograničavanje tehničke inteligencije na usko područje stručnih poslova. Prva posledica je bio talas dobrovoljnog odlaska niza značajnih kulturnih stvaralaca iz zemlje. Kandinski i Javljenki su napustili otadžbinu 1921, Šagal i Gabo 1922, Pevzner 1923... Među izbeglicama je bio i Isak Babelj. Maksim Gorki je svoje vreme počeo provoditi u inostranstvu, a u momentu smrti, pošto se vratio, on je bio u nemilosti kod političkog vrha. Majakovski je postepeno dolazio u sve teži sukob sa birokratizovanom okolinom i verovatno je tu uzrok samoubilačkog hicu.

Posebno značajan slučaj vezan je za Sergeja Mihailoviča Ajzenštajna. Ajzenštajn je još kao mlađić bio oduševljen idealima Oktobra i u svom umetničkom radu odlučno ih je sledio. Revolucija i socijalizam su za njegov genij, od samog početka stvaralačkog rada, postali snažna inspiracija, iz koje je crpao snagu i ideje za nenadmašno delo. Ajzenštajnov revolucionarni film, koji mu je i doneo slavu jednog od najizabranijih velikana sedme umetnosti, ostao je najbolji primer uspele političke angažovanosti umetnika. Međutim, dalji životni put i umetničko sazreva-

nje Sergeja Mihailovića tekli su u vreme kada je sve više jačala lična vlast Staljinova i, uporedo sa ovom, sovjetski život bivao sve više prožet staljinističkim koncepcijama i duhom. Ajzenštajnov život prestao je biti miran stvaralački rad iz prostog razloga što je bilo teško uskladiti genija i njegovo delo sa uskim shvatanjima autoritarne vlasti. Genije je uvek individualnost, a diktature individualnost ne trpe.

Došlo je vreme za umetnike kakav je bio na primer S. V. Gerasimov. Oni koji su ranije stvorili svoj umetnički lik, našli su se pred dilemom ili da prestanu stvarati ili da se pokore. Prvo je tih godina izabrao Maljevič, a drugo Tatljim i — prestao biti umetnik. Ajzenštajn je, međutim, bio sasvim izuzetan čovek. On istina nije bio od onih ljudi koji odlučno brane svoja stručna gledišta i svoje pravo na stvaralačku slobodu, ali nije bio ni od ljudi čija se sposobnost jednostavno mogla sputati. Pošto je došlo vreme da i na njega počnu padati kritike i ukori političkih tela, pognuo je glavu i sve samokritički u potpunosti prihvatio. Uvek kada se to od njega tražilo, priznavao je da je krenuo pogrešnim putem »prazne bezidejne umetnosti radi umetnosti« i »stvaralačke degeneracije«. Dopuštao je i da se njegovi filmovi menjaju, prekrajaju. Posle toga je, čini se iskreno, pristupao poslu da napravi novi film saglasno postavljenim zahtevima. Tako je stvorio filmski lik Aleksandra Nevskog kao da je ovaj savremenik sudetske krize iz 1938. godine. Posle avgusta 1939. založio je Ajzenštajn svoj prestiž umetnika u korist nove spoljnopolitičke orijentacije.

Prvi deo *Ivana Groznog* (1944) pokazao je punu saglasnost Ajzenštajna kao umetnika i opštih prilika koje su vladale. U filmu je mladi, odlučni i lepi prvi ruski samodržac tvorac moćne centralne vlasti, ujedinitelj novih oblasti, pobednik nad spoljašnjim protivnicima, nosilac osvete nad domaćim izdajnicima, utemeljivač spoljnopolitičkog ugleda države. Njegovi postupci, a posebno bezobzirno uništavanje protivnika u zemlji, prikazani su kao duboko opravdani, pošto su bili motivisani zaštitom svetih interesa države. Izuzetno vredan po svojim umetničkim odlikama, ovaj film je mogao biti prihvaćen i kao veoma uspešno metaforično objašnjenje Staljinovih postupaka i politike.

Sklad Ajzenštajna i staljinizma nije potrajao. U drugom delu filma *Ivan Grozni* (1946), umetnik, verovatno vođen svojim tumačenjem ličnosti ovog cara, izgradio je lik psihopatološkog ubice na vlasti. Može li se tumačiti da je prvim delom odavao priznanje savremenom vlastodršcu za učinjeno u korist države, a u ovom drugom delu ga

opominjao da se ovakvim metodama i politikom ne smeju preći sve granice? Teško je odgovoriti. Ali se ponovo gnjev osude vlasti okrenuo prema Ajzenštajnu ... I on se ponovo kajao... Čovek se pokoravao, ali je njegov genij stvarao dela koja su se uvek ponovo razilazila sa zahtevima autoritarne države.

Kako sve to objasniti? Nije nam poznato da li je, možda, negde u dubokoj senci, poznatog režisera »mlela« neka veoma realna sila i naterivala ga da popušta. Da li traženje odgovora ne treba prepustiti psiholozima? Nije li Ajzenštajnov talentat ispoljavao čudesnu vitalnost na taj način što je naterivao čoveka da bude pokoran kako bi sačuvao mogućnost umetniku da i dalje stvara? Pitanja naviru. Iako na njih ne možemo odgovoriti, kao ni na slična pitanja koja bi se još mogla postaviti, ipak ćemo pokušati dati jedno tumačenje. Čini nam se da je reč o izuzetno talentovanom čoveku XX veka koji je u sebi negovao čist politički ideal. Stvarnost oko njega nije bila u skladu sa idealom, ali je on, smatrajući da je ta stvarnost odraz njegovog ideala, bio pre spreman da prizna kako sam greši a ne da se razide sa okolinom i odrekne ideala. Zato se i razstrzao između svog sputanog stvaralaštva i svog talenta, koji ga je vukao novim umetničkim dostignućima.

Ideal slobode duha

Andre Žid je bio jedan od onih značajnih stvaralaca u kulturi međuratne Evrope koji su prihvatili ideal socijalizma i gledali u Sovjetskom Savezu državu u kojoj se ovaj ideal ostvaruje. Ali, pošto je u SSSR boravio tokom juna i jula 1936. godine, napisao je Žid najpre knjigu *Povratak iz Rusije*, a zatim i *Dodatak Povratku iz Rusije* (1937), i obelodanio lično razočarenje prilikama u Staljinovoj državi. Doskorašnji vatreni pristalica pretvorio se u ogorčenog kritičara.

Promena u Židovom stavu naišla je na veliki odjek i izazvala burnu političku raspravu. Građanski krugovi, a posebno desnica, prihvatili su knjigu kao bogom dani povod da se obnove napadi i na Sovjetski Savez i na komuniste uopšte. Komunisti su se vatreno branili. Naravno da se ličnost Andre Žida našla u središtu sukoba. Pokušajmo da iskoristimo razdaljinu od neke tri i po decenije, koje su otada protekle i da sve sagledamo kao istorijski slučaj iz teme koja nas interesuje.

U ime čega je izrečena Židova kritika? Radi odgovora na ovo pitanje potrebno je uzeti u obzir,

pored dva navedena spisa, još i shvatanja o Sovjetskom Savezu koja je Žid iznosio u vreme kada je bio njegov pristalica.

Godine 1935. uputio je Žid jednu poslanicu Kongresu sovjetskih pisaca u kojoj je izložio svoje uverenje da je istorijska dužnost Sovjetskog Saveza da izgradi društvo koje će davati primer slobode na području duhovnog stvaralaštva. »Radi samog sebe Sovjetski Savez — pisao je ovaj francuski književnik — mora da nam dokaže kako komunistički ideal nije utopija mravinjaka, što njegovi protivnici posebno vole da tvrde. Danas je njegova obaveza i dužnost da u umetnosti i literaturi pripremi put komunističkom individualizmu. Razume se samo po sebi da mora postojati jedan prelazni period u kome će naglasak biti na masama. Ali Sovjetski Savez je ovaj period već prevazišao«. Pošto je podvukao da »uniformisana literatura« nije i ne može biti stvaralaštvo, Andre Žid je nastavljao: »Svaki umetnik je nužno individualist [...]. Samo kao individualist on može postići vrednost u svome radu i biti društveno koristan [...].« I dalje: »Komunizmu su potrebne snažne ličnosti i, obrnuto, snažne ličnosti nalaze u komunizmu svoj oslonac i svoju potvrdu«.

Osnovu Židovog shvatanja činilo je uverenje da je socijalizam društvo kulturnog stvaralaštva. Za njega kulturnog stvaralaštva, pak, ne može biti ukoliko nema potpune individualne slobode stvaralaca. Po Andre Židu socijalizam je morao ostvariti slobodu umetnikove ličnosti, potpunu slobodu ličnog stvaralaštva, pa da bude ono što sam želi da bude. Otuda je književnik smatrao da je Sovjetski Savez obavezan da ne stvara samo društvo u kome se radi, kao u mravinjaku, nego i društvo u kome cveta stvaralaštvo u kulturi. „Na glavnoj stazi istorije — pisao je —, kojim će ranije ili kasnije morati da pođe svaki narod, maršira Sovjetski Savez ovenčan slavom. On nam pred oči iznosi jedno društvo o kome smo mi uvek sanjali [...]. Samo je to važno da nam Sovjetski Savez pruži dobar primer na duhovnom području«. Kada se 20. juna 1936. obratio masi na pogrebu Maksimu Gorkom, sa tribine na Crvenom trgu, gde je stajao uz Staljina i Molotova, Andre Žid je rekao da je sovjetska zemlja »velika međunarodna revolucionarna snaga, koja ima brigu i obavezu da brani, potvrđuje i obnavlja kulturu«. Tada je i upozorio: »Sudbina kulture je u izvesnom smislu izjednačena sa sudbinom Sovjetskog Saveza«. Uzvikivao je da je to upravo ono što ga uvek čini spremnim da brani prvu zemlju socijalizma.

Socijalizam je Žid shvatio kao društvo ravnopravnih, u kome će biti u potpunosti ostvarena

sloboda duha i u pogledu kulturnog stvaralaštva i u pogledu mogućnosti širenja kulture na celo društvo. Ovo, svakako veoma uprošćeno shvaćanje sa središnom kategorijom *slobode duha*, ima malo šta zajedničko sa Marksovim analizama i gledištima. Ali, Andre Žid nije, kako i sam kaže, nikada dovoljno razumeo Marksa. On je svoje gledište izgradio jednostavno pošavši od dve idealno uzete kategorije, socijalizma i slobode duha. Za nas je interesantno da je reč o svojevrsnom opiranju staljinizmu. Andre Žid je svoju kritiku sveo na odbranu slobode stvaralaštva. On je žalio što te slobode nema u domenu Staljinove vlasti. I pisao je da ni »u jednoj drugoj zemlji danas nije duh manje slobodan, ponizan, zastrašen, porobljen«. I gorko je zamerao da »ono što se [pod Staljinovom vlašću] traži od umetnika i od pisaca, to je samo da su saglasni sa linijom«.

Lična nadmoćnost stvaraoca

Nacionalsocijalizam je bio manje privlačan za intelektualce od fašizma; među Hitlerove pristalice nije se svrstao ni jedan od istaknutih kulturnih stvaralaca. Istina, na samom početku nacističke vlasti njih je podržao Martin Hajdeger, tada rektor Univerziteta u Frajburgu, ali je on već od 1934. prestao biti aktivan u tom smislu. Neko vreme se kolebao i Gerhard Hauptman. Sa druge strane, deo poznatih desničarskih intelektualaca nije hteo pristati uz Hitlera. Poznato je, na primer, da su nacisti po dolasku na vlast uzaludno pokušavali da za sebe zadobiju Osvalda Špenglera. Najveći broj viđenih predstavnika nemačke kulture nije hteo ili nije mogao da ostane u državi koja je odlučno i potpuno ograničavala slobodu rada. Paul Kle je ovo lepo izrazio zabeleživši: »Političke promene u Nemačkoj snažno su delovale na likovne umetnosti, ograničavajući ne samo moju slobodu u nastavi već i slobodno ispoljavanje mog stvaralačkog talenta«. Jedan za drugim otišli su iz Trećeg Rajha tokom 1933. godine Albert Ajnštajn, Fric Lang, Tomas Man, Hajnrih Man, Bert Breht, Vasilije Kandinski i Paul Kle. Godinu dana docnije emigrirao je i Valter Gropijus. Zigmund Frojd i Štefan Cvajg u inostranstvu su našli utočište posle »priklučenja« Austrije (1938). Maks Planck nije emigrirao, ali je živio u Rajhu kao jedan po režim neugodan starac. Karl Jaspers je lišen službe i katedre filozofije 1937. godine. Isto se tih godina dogodilo i Edmundu Huserlu. Već 1933. godine nacisti su zatvorili poznati Bauhaus. Savremenu umetnost oni su proglašavali za »degenerisanu« i izložbu poruge su otvorili u Minhenu 1937, a sledeće godine je preneli u Berlin.

Uporedo je nacizam nastojao da izgradi svoju nauku, svoju umetnost i svoju filozofiju. Međutim, Alfred Rozenberg, Arno Breker, Karl Haushofer, Oto Kelrojtter, Leni Rifenštal, Rihard Štajn, Adolf Cigler, Albert Šper, Hans Adolf Biler i drugi bili su samo nesamostalne figure, članovi vladajuće i činovničke oligarhije, a ne ljudi koji u kulturi originalno stvaraju. Zvanične nauke i filozofska misao mogle su jedino da razrađuju koncepcije nacističke ideologije, a umetnosti samo da dižu spomenike slavlja Rajhu, vođi i arijevcu.

Bilo je dosta svojevrstnih sukoba između intelektualaca i nacista. Fric Lang je u kriminalnom filmu doktora Mabuzea stvorio personifikaciju zločinačkog ludila nacističkog pokreta. Godine 1933. snimio je on film *Testament doktora Mabuzea*, u kome je, aludirajući na opasnosti od nacizma, pokazivao organizovani zločin u akciji. Podsetimo i na film *Veliki diktator* Čarli Čaplina (1940), u kome je nacistički vođa, tada na vrhuncu svojih uspeha, bio ismejan kao slabačka ličnost.

Osmišljenošću svog otpora i načinom kojim ga je izrazio, posebnu pažnju privlači Tomas Man. Veliki pisac je još pre dolaska nacista na vlast javno pokazivao da se ne slaže sa njihovim idealima i metodama, a pošto je napustio Nemačku, u februaru 1933, on je u više mahova govorio protiv režima u otadžbini. Nacisti, koji su bili protiv Tamasa Mana već zbog njegovog jevrejskog porekla, u ovome su nalazili još jedan razlog da ga osude. Zato su doneli odluku da mu se oduzme državljanstvo i, sa ovim, sva druga priznanja koja je stekao u Nemačkoj. Bonski univerzitet se priklonio sili vlasti i oduzeo je Manu titulu počasnog doktora, što je ovome dalo povoda da u pismu bonskom rektoru (napisanom na Novu 1937. godinu) iznese svoje mišljenje i o takvom postupku i o prilikama u Nemačkoj.

Pokušaju degradiranja njegove ličnosti, Tomas Man je suprotstavio visoku svest o sebi kao stvaraocu u nemačkoj kulturi. Odbacio je prigovore da je emigrant po prirodi. »Ja o tome nisam ni sanjao — pisao je —, o tome mi ne beše ni u kolevci pevano, da ću svoje staračke dane provesti kao emigrant«. Nije hteo prihvatiti ni da je pobunjenik: »Ja sam pre rođen za predstavnika nego za mučenika, mnogo pre zato da u svet unosim jednu višu vedrinu no da hranim borbu ili mržnju«. Pošto se već našao u okolnostima koje ga čine emigrantom, slavni pisac je naglašavao da se »morala dogoditi krajnja greška« pa da njegov život bude »tako lažno, tako neprirodno uređen«. To mu je dalo povoda da ukaže kako nacizam nateruje ljude u stanje »du-

boko nužnog političkog protesta«. Bila je to ogorčena optužba totalitarne vlasti koja onemogućuje ljude kulture da stvaraju svoja dela pošto ih čine političkim emigrantima.

Ail i više od toga! Tomas Man je podvukao da režim u Nemačkoj nateruje da se protiv njega govori i da jedan nemački pisac mora podići glas pred »svim neokajivo rđavim, što se [...] činilo svakodneвно telima, dušama i duhovima, pravdi i istini, ljudima i čoveku«, kao »i pred onim što će još biti činjeno«. »Ja ne bih mogao da živim — pisao je ovaj književnik —, ne bih mogao da radim, ja bih se ugušio, kad ne bih imao priliku, kako kažu stari narodi »srce da operem«, da povremeno neskriveno izrazim svoju neprijatnu odvratnost pred onim što se kod kuće događa kroz jadne reči i jedna dela«.

Osporio je ljudima totalitarnog režima da mogu sebe izjednačavati sa nacionalnom državom i da, na osnovu toga, prigrabljaju za sebe pravo da ljudima oduzimaju njihovo građanstvo. Sa puno prezira je uzvikivao: »Prosta misao na to ko su ti ljudi, kojima je data spoljna slučajna moć, da meni moje nemstvo osporavaju, dovoljna je da se ovaj akt pojavi u svojoj komičnosti. Državu, Nemačku, treba da sam ružio i time sebe protiv nje ispovedio! Oni imaju neverovatnu smelost sebe da zamenjuju Nemačkom!«

Vidimo, Tomas Man se odlučio za potpuno lični odgovor. On stoji na uverenju da čovek, kao ličnost, može i mora da se sa svoje moralne visine odupre mahnišanju autoritarne sile. Diktaturi je suprotstavio sebe kao čoveka, kao građanina i kao pisca. Očevidno, polazio je od pretpostavke o prirodnom građanskom pravu pojedinca i tako se totalitarnim doktrinama suprotstavljao upravo onim što su one odlučno poricale. Štaviše, Man je, na samo njemu otmen način, izložio podsmehu ljude koji su, imajući u rukama političku vlast, isključivali iz nacije one koji su u njoj rođeni i koji su svoje delo ugradili u nacionalnu kulturu. Sigurno je da neke reči Manovog pisma nisu suviše birane, sigurno je i to da je glas kojim se govori na momente žučan. Ipak, tekst je u celini i ponosan i odmeren. Tomas Man je govorio odlučno i oštro, ali sa neslučenih visina izuzetno izgrađene ličnosti. On je izricao osudu, a istovremeno je gorki tekst, obukavši ga u veličanstvenu književnu frazu, načinio nadmoćno dostojanstvenim. Jednostavno, rekao je vlastodršcima totalitarne države da dostojanstvo ličnosti stvaraoca u kulturi stoji i izvan i iznad domašaja njihove sile.

Protiv uništavanja čoveka

Navedeno Manovo pismo govorilo je i o tome da totalitarizam opterećuje »anahrono neznanje da ratu više nema mesta«, odnosno da su »užasi rata ljudima i bogovima omrzli«. Tomas Man je izrazio i uverenje da Hitlerov Rajh nosi sobom i veliki ratni sukob, ali je predviđao i propast tog režima, propast koja će doći poput kazne svevišnjeg.

Čini se da je autoritarne pokrete kao nosioce ratnih razaranja u tridesetim godinama ovoga veka najuspešnije obeležio Pablo Pikaso. Reč je o njegovoj čuvenoj kompoziciji *Gernika*. Inspirisana stradanjem istoimene baskijske varoši od falangističkog bombardovanja, 28. aprila 1937, *Gernika* (1937) je značajem prerasla povod svog nastanka, i nije ostala samo osuda falangističkog terora u celini, nego je dostigla razmere osude savremenog rata kao i uništenja i razaranja čoveka.

Na kompoziciji se nalazi majka nad svojim mrtvim detetom. Nije li to tragično čovekovo biće XX veka? Mikelandelova majka u kompoziciji *Pieta* mogla se, lepa i krotka, skameniti od bola prouzrokovanog smrću dragog sina. Pikasoova majka, ljudsko biće XX veka, nije se mogla skameniti, jer su je bol i užas raspeli i raskomadali. Nad Mikelandelovom majkom ostajalo je nebo koje pruža nekakve utehe. Na nebu iznad Pikasoove majke tutnje motori smrtonosnih letelica i huče »tepisi« avionskih bombi koje padaju; a oko nje grme eksplozije, sve se ruši, gori, leti... Njoj savremeni rat, odnoseći najvoljenije u smrt, istovremeno kida i dušu, i nerve, i telo. I ta majka, unakaženog lica i pokreta, razdirana bolom, koji je u njoj, i užasom, koji je oko nje, nariče nad razaranja koja prete ljudima ovog veka. A više nje se nadnosi totalitarizam u obliku strahotnog bika.

*
* * *

Neki od istaknutih stvaralaca u kulturi međuratnog perioda prihvatili su autoritarne pokrete smatrajući ga prilikom za neku vrstu herojskog življenja. Međutim, najveći deo vrhunskih predstavnika duhovnog života bio je protiv autoritarizma, pošto su u njemu videli osporavanje čoveku mogućnosti da slobodno proživi svoj život, uništenje ideala slobode stvaralačkog duha, gaženje dostojanstva ličnosti i umorstvo čoveka. Očevidno je osuda autoritarizma polazila od uverenja da je osnovno čuvati i poštovati čoveka u čoveku.

II DEO

ARGUMENTI



POZORIŠTE SVIH – POZORIŠTE ZA SVE

Napori koji se, naročito nekoliko poslednjih godina, ulažu u pravcu demokratizacije kulture stvaranjem uslova da što veći broj ljudi kreativno učestvuje u kulturi, da još više bude onih koji će duhovne vrednosti doživljavati kao najveću ljudsku potrebu i potvrdu smisla ljudske zajednice — ti napori izražavaju stepen našeg saznanja o potrebi demokratizacije kulture i nužnosti menjanja statusa kulture. Primera takvih napora ima dosta. Svi oni parcijalno, bez obzira na njihov udeo, streme istom cilju: da opredmećene vrednosti epoha, vekova, čoveka učine dostupnim ljudima, jer se one jedino i ostvaruju kao vrednosti srazmerno toj dostupnosti čoveku koji je subjekt i objekt, pesma i refren poetese kulture.

Navešćemo jedan primer iz prakse — inicijativu uprave Narodnog pozorišta u Leskovcu, koja pokušava da akcionu parolu »pozorište svih — pozorište za sve« pretvori u stvarnost boreći se za autentičnost svoga imena »narodno«. Ali najpre evo ukratko preistorije koja će objasniti kako je nastao ovaj eksperiment.

U okviru VI pozorišnih susreta »Joakim Vujić«, održanih u Leskovcu od 18. do 28. aprila tekuće godine, organizovano je savetovanje o iskustvima pozorišne komune. Uvodno izlaganje Ivana Ivanjija uglavnom se temeljilo na iskustvima pozorišne komune beogradskog Narodnog pozorišta. Najpre smo u listu »Susreti«¹⁾ objavili napis Dušana Mihailovića »Za besplatno pozorište«, a uoči samog savetovanja i tekst: »Klubovi pozorišne komune«.

Ni prvi ni drugi napis nisu uspeli da zainteresuju pozorišne ljude u onoj meri u kojoj smo mi to očekivali. Čak je ideja o pozorištu bez blagajne jedva i prokomentarisana, dok je o pozorišnoj komuni kao obliku udruživanja privreda — kultura rečeno da je, možda, adekvatnije stvarati *kulturnu komunu* (kada je u pitanju delova-

¹⁾ »Susreti«, br. 8, 25. april 1970. god. Leskovac, godina IV.

nje pozorišta u unutrašnjosti) koja angažuje više opština u zajedničkom finansiranju jedne pozorišne kuće (primer Zaječar — Bor).

I tako, sem nekoliko, uostalom čak i neoriginalnih, fraza i improvizovanih komentara o mogućim oblicima šireg delovanja pozorišta, s jedne, i gotovo frontalnog neprihvatanja modela beogradske pozorišne komune, s druge strane, savetovani je završilo rad zaključivši da se o svemu ovome govori vanredno, drugom prilikom.

Mi smo u Leskovcu, porazmislivši još jednom o svim elementima od kojih zavisi ostvarenje zamisli da pozorište, u čijem finansiranju učestvuju svi građani koji na bilo koji način ostvaruju dohodak, i postane kulturni dom svih — tu »drugom prilikom« iskoristili za akciju, za oživotvorenje najneposrednijeg spoja: pozorište — gledalac. Odlučili smo se da iz iskustva izvučemo određene zaključke, a ne da zaključcima još jednog savetovanja iniciramo ili provociramo praksu.

I 3. oktobra 1970. godine, prenoseći jednoglasnu odluku predstavnika trideset privrednih organizacija (sa sastanka koji su organizovali Opštinsko sindikalno veće Saveza sindikata, Opštinska zajednica kulture i uprava Narodnog pozorišta u Leskovcu), a uz odobravanje publike na jugoslovenskoj premijeri Šekspirovog komada »Timon Atinjanin«, oglasili smo: Narodno pozorište u Leskovcu prvo je pozorište u našoj zemlji za čije predstave *gledalac ne plaća ulaznicu*. I to ne samo u Leskovcu i ne samo za Leskovčane već i u svim salama na teritoriji leskovačke komune u kojima gostuje pozorište iz Leskovca, i za sve radnike, seljake, đake, studente, putnike namerne i ostale građane Leskovca i svih mesta u opštini leskovačkoj³⁾.

Ukratko, evo šta smo mi u Leskovcu uradili.

Pošli smo od sledećih činjenica, s jedne strane: — svi uposlenici leskovačke komune učestvuju indirektno u finansiranju pozorišta putem doprinosa budžetu iz ličnog dohotka, ali svi ne odlaze u pozorište — najmanje oni kojima je to najpotrebnije;

— svaki je gledalac pozorišne predstave dotiran od društvene zajednice (bez obzira na visinu ličnog dohotka), ali se najčešće tom beneficijom koriste oni koji su u mogućnosti da i lično odvoje za kupovinu ulaznice; to lično odvajanje reflek-

³⁾ Opštinu Leskovac čine 144 naselja u kojima živi preko 150.000 stanovnika. Zaposlenih u opštini ima preko 26.000. Učenika svih škola u opštini ima oko 27.000. Grad ima preko 50.000 stanovnika, sa blizu 15.000 uposlenih i oko 14.000 učenika osnovnih i srednjih škola.

tuje se dalje, priznali mi ili ne, kao društveno odvajanje na one koji su kulturi »naklonjeni« i na one kojima je kultura »strana«.

A s druge strane:

— u okviru radnih organizacija postoje fondovi zajedničke potrošnje koji znače i mogućnost izdvajanja sredstava za finansiranje kulturnih potreba radnika;

— znatna sredstva radnih organizacija idu u fondove za reklamu i propagandu, a moguće je jedan deo tih sredstava izdvojiti i za potrebe kulture;

— jedan procenat sindikalne članarine ostaje sindikalnim podružnicama na samostalnom raspolaganju.

Zaključili smo da nije posredi nedostatak sredstava za bogatiji, raznovrsniji kulturni život našeg radnog čoveka, već je u pitanju umešno korišćenje zajedno stečenih sredstava na način koji im obezbeđuje da se najpogodnije društveno potvrde i oplode.

Kao odgovor na ovo pitanje usledila je akcija Opštinskog sindikalnog veća, Opštinske zajednice kulture i uprave Narodnog pozorišta u Leskovcu.

Pozvali smo predstavnike tridesetak privrednih organizacija (direktore, predsednike radničkih saveta i sindikalnih podružnica) i ukazali im na činjenicu da pozorište već dobija 8/10 materijalnih sredstava od Opštinske zajednice kulture na osnovu ugovora (za određeni broj premijera, broj gledalaca, predstava u mestu i na gostovanju i za druge aktivnosti). Od prodatih ulaznica pozorište ostvaruje samo 2/10 sredstava, što čini neznatnu »zaradu«, u odnosu na ukupna ulaganja u finansiranje pozorišta, ali je baš ta »zarada« prepreka uposlenicima sa niskim ličnim dohodcima da dođu na pozorišnu predstavu, da dođu u svoje pozorište³⁾.

Stoga smo i predložili predstavnicima privrednih organizacija da udruže sredstva u solidarni fond pozorišnog dinara (u ovom slučaju njih 30 od ukupno 103 privredne organizacije u opštini) u visini godišnje »zarade« i time omogućće ostvarenje zamisli: da pozorište svih i postane pozorište za sve.

Šta smo time dobili?

³⁾ Na teritoriji leskovačke opštine blizu 13.000 uposlenika ostvaruje mesečni lični dohodak između 40.000 i 70.000 starih dinara, a ukupan broj uposlenih je 26.000.

Društveni dinar, u ovom našem slučaju, dobija kolektivnog umesto individualnog potrošača; dinar koji je bio otuđen od neposrednog proizvođača raznim doprinosima na lični dohodak (u konkretnom slučaju) vraća se sada tom istom proizvođaču u vidu ulaznice za pozorišnu predstavu i predstavlja najautentičniju sponu između carstva nužnosti i slobode, između prinude i rasonode. To su početni koraci ka ostvarenju humanijih odnosa samoupravnog društva — bogatstvom, raznovrsnošću i intenzitetom kulturnog života radnih ljudi.

Obezbedili smo maksimalnu posetu pozorišnim predstavama time što su 30 privrednih organizacija udružile sredstva ove godine, za period od dve godine, pa će doći »na red« tek posle 7 godina. Za celo to vreme njihovi će uposlenici, kao i uposlenici onih organizacija koje sada nisu uložile sredstva, moći da gledaju pozorišne predstave bez neposredne materijalne nadoknade.

Mi smo dogovor ovih 30 organizacija i uprave Narodnog pozorišta, sledeći praksu drugih pozorišta u našoj Republici, mogli da nazovemo »Pozorišna komuna« ili »Zajednica prijatelja pozorišne umetnosti«, a da ulaznice za predstave, makar i sa znatnim popustom, ipak prodajemo. Međutim, umesto legitimacija članovima »Komune«, »Zajednice«, »Klubova« — mi smo delili pozorišne ulaznice uposlenicima i onih organizacija koje nisu, u ovom trenutku, uložile u solidarni fond pozorišnog dinara; umesto užih, klubskih poseta pozorišnim predstavama — odlučili smo se za šire, kolektivne posete; moći dinara suprotstavili smo moć scenskog doživljaja.

Zamisao »pozorište svih — pozorište za sve« ostvaruje se na taj način što u svakoj radnoj organizaciji, školi, garnizonu postoji lice koje preuzima karte i deli ih uposlenicima, đacima, vojsci dok se jedan broj karata zadržava na šalteru pozorišta i daje svakom onom ko lično dođe po ulaznicu za svaku predstavu. O tome koja će organizacija, škola ili kasarna kad gledati predstavu — vodi računa lice kome je distribucija karata, organizacija predstava, reklama i propaganda — jedini posao pri Pozorištu.

Visinu sredstava koja jedna organizacija ulaže, određuju samoupravni organi zavisno od materijalnih mogućnosti i broja uposlenika, odnosno od broja učenika u gradu i opštini kada su u pitanju sredstva koja ulaže Zajednica obrazovanja.

Na osnovu odluka samoupravnih organa o visini izdvajanja sredstava u solidarni fond pozorišnog dinara, potpisuje se odgovarajući dokument između članice asocijacije i uprave Pozorišta, koje

prima i konkretne obaveze (broj predstava za uposlenike, posebni programi i drugi oblici saradnje) od čijeg izvršenja zavisi i izvršenje materijalnih obaveza prema Pozorištu.

Umesto klupskih debata o pozorištu — proklamovali smo *Skupštinu gledalaca* kao vrhovno telo najneposrednijeg uticanja na problematiku i rad pozorišne kuće, svesni da to može da dovede i do promene postojeće strukture samoupravnih organa Pozorišta, jer se, po našem očekivanju, funkcija gledalaca ne sme završiti sa svršetkom pozorišne predstave.

Skupštinu gledalaca čine svi oni koji na dan njenog održavanja dođu na zakazano mesto i time izraze želju da aktivno učestvuju u njenom radu. Skupština bi se održavala na stadionu ili nekom drugom mestu koje dozvoljava aktivnost većeg skupa ljudi (čak i do 20.000 ljudi). Održavala bi se završetkom svake pozorišne sezone i raspravlja la bi o dva osnovna problema bitna za delatnost Pozorišta:

— repertoar za narednu sezonu, i

— kvalitet i kvantitet ostvarenja repertoara protekle sezone. Prethodno bi se obavilo izjašnjavanje najšireg kruga gledalaca o navedenim pitanjima putem ankete, intervjua i drugih vidova konsultovanja publike.

Od poznatih pozorišnih kritičara, teatrologa i pozorišnih praktičara formiraće se *Tribina kritičara* — svest i savest Skupštine gledalaca. Članovima Tribine biće omogućen boravak u Leskovcu da bi mogli prisustvovati svim predstavama sa repertoara te sezone. Posle viđenih predstava, ostvarenih kontakata i potrebnih konsultacija, ostvarenog uvida u anketu gledalaca — članovi Tribine kritičara izdaju svoju deklaraciju o umetničkom dometu i vrednosti viđenih predstava iz repertoara protekle sezone, sugerišu pravac buduće repertoarske politike i nagoveštavaju moguće oblike razvijenijeg pozorišnog organizma na novim osnovama.

Skupština bira telo koje će neposredno kontaktirati sa operativnom upravom Pozorišta i samoupravnim organima (Savetom, Umetničkim većem) i zajedno sa njima boriti se za ostvarenje onih zaključaka koje je Skupština usvojila.

Uključivanje sociologa, psihologa i kulturologa ovako koncipirane Skupštine gledalaca od izuzetnog je značaja za budućnost ovakvog i sličnih pokušaja u oblasti kulture i njihovo reflektovanje na proizvodnju i međuljudske odnose, na odnose u porodici, na ponašanje u raznim životnim situacijama i tome slično.

Ovo što je dosada urađeno predstavlja tek prvu fazu.

Sledeća faza ove jedinstvene kulturne akcije u našoj zemlji jeste *asocijacija opština našeg regiona* (šest opština sa blizu 500.000 stanovnika) na sličnim osnovama kao i asocijacija privrednih organizacija i Pozorišta leskovačke opštine. Udrugivanjem sredstava opština u solidarni fond pozorišnog dinara omogućuje se stanovništvu dotične opštine da može videti svaku pozorišnu predstavu leskovačkog pozorišta kad god ono gostuje u njihovom mestu.

Opštine sredstva izdvajaju prema materijalnim mogućnostima komune i u zavisnosti od broja stanovnika. Pozorište se ugovorom obavezuje na određeni broj predstava (utvrđuje se minimalni broj) koje će Pozorište izvesti da bi druga ugovorna strana (opština) svoju obavezu ispunila u celosti.

To bi bilo prvo *međukomunalno pozorište svih*
— *pozorište za sve.*

Ostvarenje druge faze pretpostavlja:

- negovanje i razvijanje novih scena, a što je u neposrednoj vezi sa brojem članova umetničkog ansambla i drugih službi;
- razvijanje oblika amaterske pozorišne aktivnosti u opštinskim centrima i većim radnim organizacijama; i
- posebnu brigu oko izbora dela za repertoar i njihovo realizovanje i slično.

Međutim, neophodno je reći i to da sve ovo o čemu je dosada bilo reči, u okviru prve i druge faze ostvarenja ove zamisli, predstavlja samo sferu spoljašnjih odnosa na relaciji: Pozorište — gledalac (odnosno Skupština gledalaca kao predstavnik društva) a što se unutrašnjih odnosa tiče: Pozorište — umetnik (odnosno uposlenik u širem smislu), on se reguliše u zavisnosti od ocene kvaliteta kao i u zavisnosti od kvantiteta umetničkog rada. To su elementi koji određuju kolika će biti visina ličnog dohotka uposlenika Pozorišta.

Između aktera »spoljnih« i »unutrašnjih« odnosa postoji međuzavisnost, jer prvi neposredno utiču na rad Pozorišta preko Skupštine gledalaca dok drugi utiču na gledaoce preko svog umetničkog rada i kvaliteta predstava.

Na ovoj liniji postoje izvesne primedbe (ako je Pozorište unapred obezbedilo sredstva — ono neće da radi kvalitetno!) koje su neodržive. Nikome

ne pada na um da sumnja u kvalitet proizvodnje jedne privredne organizacije ako je ona taj proizvod unapred ugovorila sa partnerom. Naprotiv!

Štampa, radio i televizija sa radoznalošću su prenele vest o prvom jugoslovenskom pozorištu za čije se predstave ulaznice ne naplaćuju. Navešćemo naslove nekoliko napisa iz kojih se može zaključiti s kakvim je simpatijama i podrškom naša štampa (Borba, Večernje novosti, Komunist, Mladost, Prosvetni pregled, Politika, Rad, Student i dr.) pisala o ovom jedinstvenom pokušaju jedne kulturne institucije u našoj zemlji na relaciji integracije privrede i kulture. »Pozorište grli radnike«, »Povratak teatru«, »U potrazi za gledaocem«, »Pravo narodno pozorište«, »Zapis o istorijskoj vesti«, »Pozorište — narodu«, »Veliki korak pozorišta«, »Pozorište svih — pozorište za sve« i slično.

Koliko nam je poznato, za mesec dana otkako je proklamovan rad ovakvog pozorišta, objavljeno je 18 napisa iz pera 15 autora: »Borba« je pokrenula jugoslovensku anketu: Besplatno pozorište — da ili ne?, u kojoj je, dosad, učestvovalo 16 lica, uglavnom pozorišnih radnika, iz Beograda, Osijeka, Bitolja, Zagreba, Niša i Leskovca; intervjuisano je 26 lica za Večernje novosti, Radio-Beograd, Radio-Niš, Rad, Arena (Zagreb); stiglo je više telegrama, čestitki i ponude besplatne saradnje od strane reditelja (Dušan Mihailović, Alojz Ujes), pisaca (Fadil Hadžić) i drugih scenskih umetnika, kao i jedan broj pisma od radnika iz raznih krajeva naše zemlje koji pozdravljaju početak rada *pozorišta svih — pozorišta za sve*.

Zajednica profesionalnih pozorišta u SR Srbiji sugerirala je Odboru VII pozorišnih susreta »Jokim Vujić« da leskovački primer saradnje Pozorišta i privrede bude predmet savetovanja.

Rezultat jednomesečnog rada Pozorišta svih — pozorišta sa sve (od 3. X do 3. XI 1970): 32 predstave, 10.320 gledalaca, prosek po predstavi 322 (sala ima 306 sedišta) kao da nagoveštava mogućnost ostvarenja naše davnašnje želje: da pozorišna predstava postane svakodnevna potreba jer je pozorište uistinu najdemokratskija i najpristupačnija umetnost, koja govori »najmoćnijim jezikom koji čovečanstvo poznaje, jezikom neposrednog doživljavanja i delovanja« (dr Hugo Klajn).

ZA ISTORIJU KNJIŽEVNOSTI

U našoj književnosti, tek ovih poslednjih godina, teorija književnosti i istorija književnosti uspostavile su pravi odnos uzajamnog prožimanja. Generacije naših književnih kritičara prošle su put biografizma, impresionizma, ekspresionizma, formalizma ... Uvek se počinjalo iznova, po pravilu su nova istupanja značila i osudu prethodnih stavova i prethodnih škola kritike, iako je ostao evidentan kontinuitet, iako su se, uvek, potonji književnoteorijski i književnoistorijski poduhvati direktno nadovezivali na prethodne, bilo kao njihova totalna negacija, nekada svedena čak i na nivo pamfleta, bilo kao osmišljavanje i osavremenjavanje »nedorečene« i »nepotpune« književnoteorijske i književnoistorijske prošlosti.

Danas, ne možemo govoriti o teoriji književnosti kao o izdvojenom fenomenu, podrazumevajući da je istorija književnosti nešto drugo, akademski definisano i prepušteno credu bukvalnog pozitivizma. Teorija književnosti, danas, jeste jedan nov kvalitet u odnosu na teoriju književnosti, juče. Istorija književnosti prestaje da bude ona jučerašnja, nauka na nivou bio--bibliografskih i faktografskih priloga, pri čemu se nenaučnim smatra svako dublje prilaženje umetničkom delu i zakonima stvaralaštva.

Decenijama je pisanje o romantizmu kao pravcu bilo jedno, a pisanje o romantičarima drugo. Rezultati do kojih je došla teorija književnosti jasno su okarakterisani na novosadskom »dogovoru o romantizmu«, nepobijenim stavom da ni dandani romantizam kao pravac nije u nas čak ni definisan, a još je manje definisan naš romantizam. S druge strane, istorija književnosti dostigla je stupanj monografije (u svetu davno urađenog i prevaziđenog pionirskog posla), da bismo, tek 1968. godine dobili i prvu književnu istoriju romantizma. Nije čudo da u obimnoj monografiji srpskog romantizma, književni istoričar nijednom nije pokušao da definiše naš romantizam, izdvajajući njegov specifikum.

Teorija književnosti nije uspela, u posleratnim godinama, da brže proživi neke svoje forme, sheme i principe. Ispuviše su dugo uvodni pasusi teorijskih članaka bili ispunjeni citatima Dobroľjubova, Pisareva i Černišeuskog, ispuviše dugo je naša književnoteorijska misao tapkala za znatno smelijim uzletima i prodorima naših pesnika, romanisijera i pripovedača. Evidentna je činjenica da su, tek nekoliko godina posle pojave romana *Daleko je sunce*, naši teoretičari jasno ocenili taj roman kao prvi pokušaj raskidanja sa manrom »crno-belog« pripovedanja, kojim se odlikovao socijalistički realizam.

Književna istorija, ona akademska i pozitivistička, i dalje je ljubomorno pribirala arhivski materijal, unosila ga u sve veštije pisane monografije, ostajući i dalje kod već oprobanoć i oveštalog naslova doktorskih teza: *Život i delo*... Pri tome se o delu govorilo uz put, na dohvāt, u tipovima romana tražen je pisac, u socijalnom momentu uzrok i posledica umetničkog dela. Jednom reči, delo je tumačeno svim i svačim, samo ne zakonima sveukupnog umetničkog stvaralaštva — delom samim. Zato je u književnoistorijskim tekstovima zacarila činjenica, najlepšim ukrasom teksta smatrala se fusnota, a književnoistorijski časopisi postajali su sve više arhivska glasila u kojima su se samo stručnije i naučnije interpretirali neobjavljena prepiska i ostali arhivski materijal.

Pisanje istorije književnosti omela je totalna polarizacija sveukupnog bavljenja književnošću na: *teoriju književnosti* i *istoriju književnosti*. Naučnici nisu mogli da prihvate pseudoesejiste, ljude koji su sebe izražavali povodom književnog dela, a ne književno delo sobom i svojim jasno određenim teorijskim shvatanjima i metodom; književni teoretičari odoše u krajnost *estetizma*, *uvodničarstva*, *novinske kritike*, te im se posao književnih istoričara činio bezvrednim i suvišnim.

Poslednjih godina smo suočeni s pojavom da se prvi put precizno i kritički sagledava razvojni put teorije i istorije književnosti kroz književne epohe, prvi put se traže adekvatni i specifični metodološki pristupi svemu što spada u kategoriju književne činjenice. Književni su teoretičari, danas, u mogućnosti da prihvate i osmisle rezultate do kojih je došla istorija književnosti; književnim istoričarima pruženi su pravi instrumenti za tumačenje književnog dela, razvojne linije stvaralaštva jednoga pisca, stvaralaštva jedne epohe — svega onoga što suštinski određuje istoriju književnosti. Istorija književnosti, na taj način, sve više postaje književnoteorijsko tumačenje i vrednovanje književnog dela, pro-

nalaženje suštastvenog kontinuiteta u stvaralaštvu jednog pisca ili u periodu trajanja određene književne škole, kruga pisaca, nacionalne književnosti uopšte.

Nauka o književnosti

Prošireni, današnji termin istorije književnosti zahteva i adekvatan naziv, tim pre što u terminu istorije književnosti dominira književnoistorijski aspekt, a književnoteorijski se samo podrazumeva. Zato treba usvojiti termin: *nauka o književnosti*, koji je dobrim delom prihvaćen i u svetu. U novim odnosima termina i njihovih značenja od velikog značaja bilo bi uspostavljanje i određivanje pravih odnosa teorije i istorije književnosti prema današnjoj nauci o književnosti. Pored ocenjivanja današnjih strujanja u nauci o književnosti, pored vrednovanja ostvarenih rezultata i promašaja, od velikog značaja bilo bi određivanje budućih kretanja i programa, koje mora da ima svaka nauka, pa i nauka o književnosti, da bi sistematski i planski izvršila osnovni i primarni svoj zadatak: *pisanje istorije srpske književnosti*.

U više navrata pokazalo se da proverena praksa monografija nije pravi put za pisanje istorije bilo čije književnosti. Forsirati rod monografija značilo bi graditi besmislen i ogroman mozaik, u kome su književne pojave i pisci samo metafizičke kockice složene bez ikakve dijalektičke veze. Bio bi to zatvoren i nikada nedovršen krug. Ma koliko pisana naučno, monografija će uvek plaćati danak biografizmu i sociologizmu, uvek će sadržati čitava poglavlja koja nemaju nikakve veze sa istorijom književnosti, a mnogi mali pisci ući će na mala vrata u književnu istoriju.

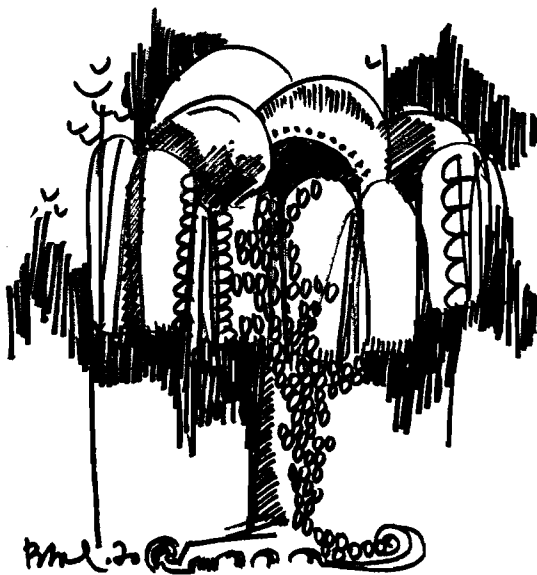
Promašen je, takođe, i svaki književnoteorijski tekst, ma koliko naučno i argumentovano pisan, ako se objavi u nekoj knjizi kao predgovor ili pogovor. Književni časopisi, tek odskora, shvatili su da će i najvredniji književnoistorijski prilozi, ako budu objavljeni u raznim godištima i bez ikakvog reda, biti ubrzo zaboravljeni i prepušteni potonjoj bibliografiji kao repromaterijal. Zato treba povoljno oceniti pokušaje nekih časopisa da načine tematske brojeve, da svoje književnoistorijske pretenzije obogate sužavanjem interesovanja na određene književne oblasti (savremena književnost, književnost između dva rata, folkloristička itd.), jednom reći da ne ostanu šarene laže svega i svačega, već da se specijalizuju i naviknu čitaoca šta od njih može i treba da očekuje u narednim brojevima i godištima. To je prvi korak. Drugi bi bio povremeno grupisanje tekstova iz iste oblasti u celinu —

zbir separata. Jasno je da ta celina mora biti i sadržajno jedinstvena, da bar donekle zahvati ključne pojave određene oblasti književne istorije. Nemoguće je, u isti mah, više autora podrediti jednom književnoteorijskom shvatanju nauke o književnosti. Ali, neoprostivo bi bilo, u takvom zborniku, praobliku buduće istorije književnosti, načiniti istoriju jednog pravca, istoriju periodike i sl., uz pomoć književnoteorijskih metoda koji jedan drugog isključuju. Zablude o svrishodnosti »svestranog sagledavanja i osvetljavanja problema iz raznih aspekata« treba prepustiti politici, a u jednom časopisu, po sistemu neophodnog razlikovanja bitnog od nebitnog, uz učešće pravih poznavalaca jedne oblasti, udruženih u naporima i racionalno razmeštenih na »odgovarajuća radna mesta«, započeti kapitalni posao — pisanje istorije književnosti.

Ma koliko bili ponosni na Skerlića, ma koliko svoj ili tuđ nerad osuđivali činjenicom da je dvadesetšestogodišnjak napisao istoriju književnosti, moramo znati da, u trenutku sadašnjih književnoteorijskih spoznaja i dostignuća do kojih je došla pozitivistička istorija književnosti, jedan čovek ne sme da piše bilo kakvu istoriju. Organizovan timski rad u nauci o književnosti, okupljanje pravih stručnjaka za određene teme i oblasti, za određenog pisca, najzad oko jednog časopisa ili naučne institucije, garantuju i izvršenje kapitalnog i dugo očekivanog dela: *istorije srpske književnosti*. Tek na tom pravom poslu naći će smisao i svoje opravdanje i teorija i istorija književnosti.

III DEO

TRIBINA



RIZIK SPONTANOSTI I LOGIKA INSTITUCIJE*

Pitanje: Jedan od rezultata majskih događaja u Francuskoj i nedavne borbe uopšte jeste kritika Komunističke partije, ne samo što se tiče njenih odluka već takođe i njene strukture. Nije napadnuta samo njena degeneracija, već sama njena priroda, tj. sam pojam partije kao političke organizacije. Ta polemika nije dala rezultate. Ona je uopšte dovela pokret do nemoći i u sadašnjem trenutku vratila ga unazad, tj. ka otkrivanju lenjinističke teorije partije u njenom prvobitnom čistunstvu, i shodno tome ka njenom ponavljanju. Ova tendencija je, čini se, isto tako bezuspešna kao i prva. Verujemo da se »spontanost« može i, u stvari, mora kritikovati u svetlosti onoga što se naučilo u 1968, tj. da sadašnja borba zahteva nov oblik revolucionarne organizacije koja odgovara razvijenom kapitalizmu.

Želeli bismo da postavimo teorijske premise ovog problema kao temu našeg razgovora. One nalaze mesta i imaju svoju istoriju u okviru Vašeg mišljenja počev od polemike u 1952. koja je sada već klasična («Les Communistes et la Paix») do diskusije sa Le Fortom i Merleau — Pontyem 1956 («Le Fantome de Staline»), i najzad do *Critique de la Raison Dialectique*. 1952. Vi ste bili optuženi za hipersubjektivizam, tj. da ste tretirali radničku klasu kao element koji postoji samo u okviru partije; 1956, međutim, optužba je bila obrnuta, i optužili su Vas za objektivizam, koji je nastojao da objasni staljinizam u potpunosti kao neizbežni proizvod jedne istorijske situacije. Aktualno, nama se ovo nije činilo kao obrt, jer su oba stanovišta bila

*) Prevod iz časopisa »Telos«, br. 1. 1969. Intervju je dat za časopis »Il manifesto«, koji je preneo »Telos«.

zasnovana na pojmu »oskudice«, na strukturalnoj zaostalosti situacije u kojoj se dogodila oktobarska revolucija, na odgovarajućoj nužnosti koju je nametnula »nedozrelost« revolucije i, najзад, na izgrađivanju socijalizma u kontekstu primitivne akumulacije. U tim okolnostima Vi ste, jednom, opravdali potrebu da se partija izdigne iznad mase, jer mase nisu još bile dostigle u potpunosti stepen pune političke svesti. Mislite li da Vaše ranije shvatanje partije treba preispitati pošto su se stvari izmenile? Ili mislite da je ono bilo neadekvatno i da je ta neadekvatnost mnogo uočljivija danas?

Sartre: Kada sam napisao »Les Communistes et la Paix« 1952, osnovni cilj je bio da odbranim francusku Komunističku partiju, a iznad svega SSSR, koji je bio napadnut za imperijalizam. Bitno je bilo da se pobije ta optužba, i da se na taj način ne stane na stranu Amerikanaca. Naredni događaji su otkrili da je SSSR postao imperijalistička sila. SSSR je intervenisao u Budimpešti i okupirao Čehoslovačku. Upravo ono što Staljin nije učinio u Jugoslaviji 1948. bilo iz političke opreznosti ili nekih drugih razloga. Ali kada ovo kažem, ja nemam nameru da dajem moralni sud. Ja samo tvrdim da se pokazuje da je spoljna politika SSSR-a suštinski motivirana borbom za prioritet u njenom antagonističkom odnosu prema SAD, a ne principom poštovanja i jednakosti sa drugim socijalističkim državama. To je dovelo da mog stava 1956. Trebalo je da naznačim kontradikciju između mog novog stava i onog iz 1952. Konsekventno tome, težio sam da to objasnim u *Critique de la Raison Dialectique*. Moje rešenje je bilo čisto formalno. Trebalo je da iza toga sledi istorijska analiza SSSR-a u staljinskoj eri, analiza koju sam već skicirao i koja predstavlja deo II toma *Critique*, koji se verovatno neće pojaviti.

Drugim rečima, nastojao sam da uzmem u obzir stvari kao što su *masa*, *partija*, *spontanitet*, *serijalizacija*, *grupe* itd., što predstavlja preliminarne odgovore na postavljeni problem. Pokušao sam da pokažem da je u odnosu na mase partija *nužna* realnost, ukoliko mase nemaju *spontanitet*. Kada su mase prepuštene sebi one ostaju serijalizovane. S druge strane, sa malim izuzecima, čim partija postaje institucija ona neizbežno postaje reakcionarna u odnosu na ono što želi da stvori ili razvije, tj. na *fuziju grupe*. Drugim rečima, suprotstavljanje spontaniteta i partije je pseudo-problem. Sa stanovišta samosvesti radnička klasa se ne javlja kao homogena već kao konglomerat elemenata i grupa koje se nužno »fuziraju«. Uvek ćemo naći izvesne grupe u fuziji ako ispitujemo konkretno radnike u fabrikama gde se vodi borba. U toku borbe pojedinačni radnici uspostavljaju izvestan odnos i poštovanje

jedni prema drugima. Oni doživljavaju ono što sam ja označio kao »primitivnu slobodu« i dostižu izvesnu klasnu svest. Pored tih fuzirajućih grupa ima i drugih radnika koji nisu uključeni u borbu. Stoga oni ostaju u serijalnim odnosima sa drugim radnicima i u stvari su nesposobni za spontanost. Njihov odnos prema drugim radnicima je čisto odnos postvarenja — serijalni odnos. Oni su stalno nešto drugo nego što su, jer su samo determinisani pomoću odnosa sa nekim drugim, ko je takode i sam determinisan pomoću odnosa sa nekim drugim, i tako dalje. Čak i fuzirana grupa, na primer, u preduzeću u štrajku, stalno je pod pritiskom serijalnih elemenata koji se mešaju. Isti radnik koji je na poslu u fuziranoj grupi može da bude totalno serijalizovan kod kuće ili u drugim aspektima njegovog života. Stoga smo ovde suočeni sa različitim oblicima klasne svesti. S jedne strane, imamo razvijenu svest, a s druge, praktično nepostojeću svest, i između njih niz posrednika. Iz tih razloga smatram da se ne može govoriti o klasnoj spontanosti. Ispravno je jedino govoriti o grupama nastalim u okolnostima koje se stvaraju u skladu sa određenim situacijama. U tom procesu grupe ne zadobijaju ponovo neku vrstu duboke spontanosti. One, međutim, doživljavaju slične situacije, kao rezultat specifičnih uslova eksploatacije i specifičnih zahteva nadnice. Čineći to, one sebe vide manje ili više u pravoj perspektivi.

Rekavši to, postavlja se pitanje: kakav je odnos partije prema seriji? Očigledno je to pozitivan element jer sprečava skretanje u kompletnu serijalizaciju. Članovi komunističke partije će ostati izolovani i serijalizovane individue ako ih partija ne okupi u grupu pomoću jedne organske veze koja omogućuje komunisti u Milanu da se poveže sa svakim drugim komunistom u svakoj drugoj zemlji. Još više, pošto partija olakšava komunikaciju, formiraju se mnoge grupe u toku borbe. Ipak, partija je obično suočena ili sa apsorbovanjem ili sa odbacivanjem istih onih grupa kojima je pomogla da se stvore. Partija je uvek više strukturirana nego grupa, čija struktura nije nikad postignuta u većem stepenu nego što je ona koja počiva na vrsti labave saglasnosti. Neka grupa se formira prinudno, npr. radi ciljeva, kao što su »Bastilja mora biti zauzeta«. Neposredno posle akcije članovi te grupe osećaju se nesigurni jedni prema drugima. Kao rezultat toga, oni nastoje da ustanove u okviru svoje individualne slobode neposrednu vezu koja zamenjuje onu koju je obezbeđivala ranije akcija. Oni nastoje da obrazuju neku vrstu pakta ili zakletve, koja bi konstituisala embrionalnu seriju, i koja na neki način uspostavlja između njih postvareni i susedni odnos. To je bio moj argu-

ment u »Fraternite et Terreur«. Grupa ne ide dalje. S druge strane, partija narasta kao konglomerat institucija, te stoga kao zatvoreni sistem sa sklerotičkim tendencijama. Stoga je ona uvek izvan kretanja fuzirajućih masa, čak i kada nastoji da ih vodi. To se dešava zato što partija u najboljem slučaju osiromašuje mase u svom nastojanju da ih potčini, dok u najgorem slučaju, ona ih odbacuje i negira.

Stoga mišljenje fuzirajuće grupe, koja nastaje u zračenju specifične situacije i koja nije »spontana«, ima jaču funkciju, mnogo kritičniju i originalniju funkciju, nego što je ona u strukturirane grupe. Mišljenje i akcije grupa reflektuju njihov strukturalni sastav. Ukoliko je partija institucija, ona misli kao institucija koja je odvojena od *realnosti*, pošto je njen osnovni interes sopstvena organizacija. Na taj način ona postaje ideologija i degeneriše se na isti način kao i iskustvo borbe. S druge strane, fuzirajuća grupa misli o iskustvu onako kako se događa, bez ikakvih institucionalizovanih posrednika. To je razlog zašto mišljenje neke određene grupe može biti nejasno i zašto se ne može izraziti teorijski, na primer, studentske ideje 1968. To, međutim, predstavlja istinitiju vrstu refleksije, pošto nema institucije koja deluje kao filter između iskustva i refleksije iskustva.

Ovde smo očigledno suočeni sa kontradikcijom koja je inherentna samoj funkciji partije. Partija nastaje da bi oslobodila radničku klasu od serijalizacije, čega je sama refleksija. Ipak, ona je specijalna vrsta refleksije ukoliko je partija tu zato da ukine serijalizaciju i manifestaciju mase na koju deluje. Njena institucionalnost je refleksija serijalizacije masa. Pošto je prinuđena da dođe u kontakt sa serijom, ona takođe postaje, do izvesne mere, lenja i serijalna. Da bi sebe zaštitila, partija se suprotstavlja fuzirajućoj grupi, koja predstavlja jedan aspekt same radničke klase koju ona želi da predstavlja — samih grupa čiji je razvitak partija vrlo često potpomagala. To je osnovna kontradikcija partije. Ona se javlja da bi oslobodila mase serijalizacije, ali sama postaje institucionalizovana. Kao takva razvija element pasivnosti (ovde ne mislim na birokratiju niti na druge tipove degeneracije, već na njevu samu institucionalizovanu strukturu, koja nije nužno birokratska). Ta pasivnost će je uvek voditi de facto u opoziciju prema svim novim snagama, kako onim koje želi da koristi tako i onim koje odbacuje. Obratite pažnju na različit stav koji imaju francuska i italijanska partija prema studentima: francuska partija ih je odbacila, dok je italijanska partija sa puno takta nastojala da ih vrati k sebi upravljajući njihovim aktivnostima kroz kontakt i dijalog. Partija ima samo jed-

nu od dve alternative: to je osnovna kontradikcija. Ipak je klasičan primer pitanje demokratskog centralizma. Dok god je partija u previrućem kontekstu, na primer u toku tajnog organizovanja borbe u Rusiji, kada je Lenjin formulisao teorijsku osnovu, ona je bila životna snaga. U jednom momentu postojao je i centralizovani i demokratski element, pošto su ljudi diskutovali o stvarima, a odluke su se donosile zajednički. Ali čim je partija postala institucionalizovana, kao što je slučaj sa svim komunističkim partijama, centralizacija je nadvladala nad demokratijom. Dosledno tome, čak je i njena demokratija postala »institucionalizovana« i podvrgnuta sopstvenoj vrsti inercije. Stoga i ne postoji tako nešto kao što je »pravo govora«. Međutim, sama činjenica da to nije ništa drugo do pravo, čini da se gubi svaki sadržaj i preobraća ga u stvarno »nepravo«. Tada je pravi problem unifikacije kako da se ode iza kontradikcije koja je inherentna samoj prirodi partije, tako da sam taj akt može (ne samo u odnosu na neprijatelja i u ulozi u borbi, što je širi problem, već i u odnosu na klasu koju predstavlja) da postane aktivni posrednik između elemenata masifikacije i serijalizacije. Čineći tako, ona postaje sposobna da primi podsticaj koji nastaje iz pokreta, i umesto da pretenduje da upravlja tim podsticajem, ona ga interpretira u svoju korist i u korist pokreta.

Pitanje: Vi, dakle, kažete da se prava revolucionarna svest ne može naći u radničkoj klasi, niti u partiji, već u borbi. Partija živi dok je instrument borbe, a čim postane institucionalizovana ona zamenjuje sredstva i ciljeve i sama postaje sebi cilj. S druge strane, radnička klasa ne dostiže samosvest dok se ne konstituiše kao grupa, a to je moguće samo ako radnička klasa skicira politički projekt. Kontradikcija na koju ste ukazali možda može biti rešena samo pokušajem da se ode iza čisto uopštenog postavljanja problema, i eventualno ako se spusti do neposrednosti individualnih situacija. Drugim rečima, čini se da je nemoguće metaistorijsko rešenje. Moramo ukazati na one objektivne protivrečnosti u kojima s vremena na vreme dilema može naći rešenje. Čini nam se da su nužne dve protivrečnosti: (1) da radnička klasa ide iza serijalizacije da bi stvarno i u potpunosti postala subjekt kolektivne akcije, sposobna za hegemoniju...

Sartre: To je nemoguće uslov. Radnička klasa nikad ne može u potpunosti da se izrazi kao aktivni, politički subjekt. Uvek će postojati zone, ili regioni, ili granična područja koja će, iz istorijskih razloga razvitka, ostajati serijalizovana, masifikovana, ili na nesvesnom nivou. Uvek će biti nekih rezidua. Dosada se generalizacija pojma *klasna svest* i *klasna borba* obično upotrebljava-

la kao preegzistirajući, apriorni elemenat u odnosu na borbu. Međutim, apriorno je samo objektivno stanje eksploatacije radničke klase. Svest se javlja samo kroz borbu, a klasna borba postoji samo ako ima mesta gde se aktualno vodi borba. Istina je da proletarijat donosi sobom smrt buržoaziji. Takođe je istina da je kapitalistički sistem opterećen antagonističkim i strukturalnim protivrečnostima. To, međutim, ne donosi sobom nužno postojanje klasne svesti, niti klasnu borbu. Da bi *svest* i *borba* egzistirale, neko mora da vodi borbu. Drugim rečima, u kapitalističkom sistemu klasna borba je praktički moguća svugde. U stvarnosti, međutim, ona egzistira samo tamo gde se bje bitka. Uslovi se razlikuju od mesta do mesta čak i kad se borba vodi. Na primer, u Francuskoj, uslovi i tipovi borbe su vrlo različiti: radničke borbe u St. Nazaire su ekstremno nasilne i liče na one iz prošlih vekova. U zrelijim sekcijama, međutim, borba prima različiti karakter, možda bogatijom artikulacijom zahteva u mnogo skromnijim uslovima. Rezultat je takav da čak i deo radničke klase koji stvarno vodi borbu može sebe izraziti samo ako je jedinstven. A oni dvadesetčetvorčasovni štrajkovi kojima je rukovodio CGT nisu u pravom smislu ujedinjena borba, već samo njen simbol.

Pitanje: Nije li to period porasta unifikacije u kapitalističkom društvu, kako u bazi, tako i u nadgradnji (tipovi potrošnje, načini života, jezik i masifikacija)? Nije li istina da uporedo sa fragmentacijom individualne situacije postaje sve uočljiviji odgovarajući porast »totaliteta« kapitalističkog sistema? Nije li takođe istina da iz tog proizlazi materijalna i objektivna osnova za unifikaciju radničke klase i klasne svesti?

Sartre: U stvarnosti baza ostaje vrlo diferencirana i neuravnotežena.

Pitanje: Ali zar ne postoji tendencija ka unifikaciji?

Sartre: Da i ne. Na primer u Francuskoj, mada ekonomska racionalnost to ne bi dozvolila, kapitalizam zadržava hiljade malih firmi da veštački žive. Međutim, ove male firme korisno služe, jer predstavljaju politički konzervativno područje (to su sekcije koje stalno glasaju za de Gaullea i Pompidoua). One, dalje, dozvoljavaju kapitalizmu da na njima zgrće svoje troškove proizvodnje, bez obzira na porast produktivnosti. Drugim rečima, tendencije integracije ne eliminišu duboko ukorenjene različitosti strukturalnih situacija. Što se tiče svesti o sopstvenoj situaciji, razvijeni kapitalizam, uprkos velikoj neuravnoteženosti plaćanja, uvek je sposoban da zadovo-

lji osnovne potrebe većine radničke klase. Ta većina, naravno, ne obuhvata i marginalne grupe, tj. 25% radnika u SAD (Crnce i emigrante). Ona ne obuhvata one segmente koje sačinjavaju stariji članovi radničke klase, i na svetskom planu, ne obuhvata Treći svet. Kapitalizam ispunjava osnovne potrebe. On takođe ispunjava izvesne veštačke potrebe koje sam stvara, na primer potrebu za automobilom, ili za odlazak u bioskop, ili za praćenje mode koju sam stvara. To me je dovelo do preispitivanja moje »teorije o potrebama«. U uslovima razvijenog kapitalizma ove potrebe nisu više prirodno suprotstavljene sistemu. Naprotiv, one su postale, do izvesne mere, sredstva pomoću kojih razvijeni kapitalizam ubacuje u proletarijat izvesne mehanizme nastale i izvedene iz profita. Radnik se iscrpljuje u proizvodnji automobila da bi zaradio takvu platu koja mu omogućuje da kupi automobil. Kupovnja zadovoljava njegovu »potrebu«. Isti sistem koji ga eksploatiše nudi mu način života i mogućnosti da ga realizuje. Svest o netolerantnosti sistema tada se više ne nalazi u nesposobnosti da ga snabde kako elementarnim potrebama života, tako i opštijim. Treba je tražiti u svesti o oštudenju u okviru sistema, tj. u činjenici da *taj način života nema smisla i nije vredan življenja*, da je taj sistem lažan, da su te potrebe veštački stvorene (one su pogrešne potrebe) i da oni iscrpljuju svoju egzistenciju i služe jedino interesima profita. Drugim rečima, to je svest o *oštudenju*. Tada, u tom smislu, mnogo je teže postići unifikaciju radničke klase. Iz tih razloga ja se ne slažem sa optimističkom vizijom komunističkih partija i levog pokreta — sa vizijom koja pretpostavlja da je kapitalizam stvarno u krizi. Naprotiv, on je još uvek u stanju da kontroliše radničku klasu, on nije u defanzivi. Revolucionarnom razvitku je još potreban dug i strpljiv napor da se dostigne svest.

Pitanje: Međutim, čini se da je u toku majskih događaja u Francuskoj ovo ujedinjavanje bilo neposredno i očigledno.

Sartre: Da, bio je to jedan od nekoliko slučajeva u kojem je svako video da je njegova borba slična sa onom koja se vodila u susednom preduzeću. Slična pojava se dogodila i 1936. Tada su, međutim, radničke institucije imale dominantnu ulogu. Pokret se razvio kada su socijalističke i komunističke snage bile na vlasti, nudeći tada radničkoj klasi model za brz razvitak svesti, za fuzioniranje u grupe i za odgovarajuće ujedinjenje. U maju 1968. ne samo što levo orijentisane partije i sindikati nisu bili na vlasti već su igrali sasvim drukčiju ulogu. Ujedinjujući faktor borbe bilo je nešto što je, mislim, dolazilo spolja. To je bila ideja koja je došla u vezi sa

Vijetnamom i koju su studenti izrazili u formuli »l' 'imagination au pouvoir«. Drugim rečima, univerzum mogućnosti je mnogo širi nego što je onaj koji nam je nametala dominantna klasa. Ko je mogao verovati da će narod od 14 miliona seljaka moći da stane na sopstvene noge, suprotstavljajući se najvećoj industrijskoj i vojnoj sili u svetu? Ipak, to se dogodilo. Vijetnam nas je naučio da je oblast mogućnosti ogromna i da se ne smemo predati. To je bila odskočna daska studentske pobune i radnici su to shvatili. Ta je ideja odjednom postala dominantna u udruženim demonstracijama 13. maja. »Ako nekoliko hiljada dečaka može da zauzme Univerzitet, i u isto vreme da uznemirava vladu, zašto mi ne možemo da učinimo isto?« Tako, nastavljajući 13. maj i na osnovu modela koji je u tome dolazio spolja, radnici su izašli da štrajkuju i zauzeli su preduzeća. Ujedinjujući i mobilizirajući elemenat nije bila platforma zahteva za nadnice. To je, u stvari, došlo kasnije kao opravdanje štrajka, kojim nisu svakako nedostajali uzroci. Interesantno je ovde da su zahtevi za nadnicama došli posle, kada su preduzeća već bila okupirana.

Pitanje: Vi, dakle, kažete da uzroci majskih događaja nisu imali materijalni elemenat, nikakvu određenu eksplozivnu strukturalnu protivrečnost koja se koreni u ovoj fazi francuskog kapitalizma?

Sartre: Ono što su radnici uopšte osećali kao zajedničko — bile su reakcionarne mere koje je preuzela vlada u pogledu socijalnog osiguranja prethodne jeseni. Te mere su pogodile svakog člana radničke klase bez obzira na njegov položaj, pogađajući nadnice svih. Sindikati nisu bili u stanju da se suprotstave tim merama, bilo zato što su bili iznenađeni, ili zato što nisu hteli da pružaju vrat suviše daleko. Ako se tačno sećam, jedan dan je trajao generalni štrajk, a zatim su stvari nastavile da teku normalno. Nemir je ostao duboko ukorenjen i neizražen, i stoga eksplodirao u toku majskih događaja. Danas se javlja drugi mogući elemenat ujedinjavanja, sa poništavanjem povećanja nadnica što je tada postignuto, s obzirom na odgovarajuće povećanje cena i devaluaciju novca. Nije lako proceniti da li će se ovi zajednički ujedinjujući elementi nezadovoljstva preobratiti u zajedničku borbu, ili zajednički revolt. U maju je, međutim, postojao takav revolt, i po mom mišljenju, detonator nije bila svest o eksploataciji koliko svest o sopstvenoj snazi i sopstvenim mogućnostima.

Pitanje: Ta majska pobuna je, međutim, propala. Završila se kao pobeda konzervativizma. Da li joj je nedostajalo političko vođstvo, ili elementi koji su neophodni da se izvojuje revolucija?

Sartre: Nedostajalo je političko vođstvo koje bi bilo sposobno da dá majskoj pobuni političku i teorijsku dimenziju, bez čega bi pokret bio potpuno rasturen, što se, u stvari, i dogodilo. Nedostajala je partija sposobna da potpuno apsorbira pokret i njegove mogućnosti. To je nedostajalo zato što se jedna institucionalizovana struktura, kao što je komunistička partija, nije mogla prilagoditi nečemu što ju je zateklo nepripremljenu. Kako je ona mogla naći u okviru svoje strukture neophodne dispozicije da reaguje? Ona nije mogla reagovati u smislu »pogledajmo šta možemo izvući iz toga«, niti u smislu »pokušajmo da obuhvatimo pokret da on ne prođe mimo nas«, već je morala reći: »Takva je stvarnost, i ja tako moram da je pretpostavim da bih joj dao teorijsku i praktičnu interpretaciju, koja će joj pomoći da se razvije«. S druge strane, takva komunistička partija koja nije bila sposobna da to učini, postala je u praksi ono što je francuska Komunistička partija bila poslednjih 25 godina: prepreka za svaki revolucionarni pokret u Francuskoj. Ona poriče i potiskuje sve što ne proizlazi iz nje.

Pitanje: Da sumiramo. Mada kritikujete komunističke partije onakve kakve su, da li vi priznate potrebu za organizacijom i jedinstvom pokreta?

Sartre: Naravno, to je problem. Mi smo svedoci kapitalističke reakcije, koja je i stroga i kompleksna i potpuno sposobna da ostvari integraciju i represiju. To izaziva odgovarajuću potrebu za reorganizacijom radničke klase. Problem je, dakle, kako da se ona spreči da se degeneriše u »instituciju«.

Pitanje: U redu, ali interesantno je razmotriti činjenicu da potreba za političkom organizacijom radničke klase, koja nastaje zbog porasta fragmentacije situacije i svesti — kao što ste to ranije opisali — protivreči Marxovom predviđanju da sa razvitkom kapitalizma proletarijat neposredno postaje revolucionarni pokret bez ikakvog političkog posrednika. I to iz razloga što je kapitalistička kriza imanentna i da će se u kapitalističkom društvu razviti alternativne potrebe, na primer, jačanje protivrečnosti između snaga i odnosa kapitalističke proizvodnje. Kasnije je Ležin video socijalizaciju svojine kao korak koji će na izvestan način dovesti do socijalističkog upravljanja, kada buržoaski politički aparat bude razbijen. Danas mi moramo priznati da je ova teza neadekvatna, jer proizvodne sile ne protivreče direktno sistemu. One nisu neutralne i objektivne, već su upravo proizvod tog sistema. One su se prilagodile da služe drugim prioritetima koje odražavaju...

Sartre: Da, one nisu nužno u neskladu. One su rezultat ovakvog razvitka, kao što se pokazuje, na primer, u prioritetu koji se daje istraživanju vasiona u naučnoj oblasti. Što se tiče socijalizacije svojine, mada ne smatram da je ispravno da se birokratija tehnokratije definiše kao klasa, čini se da ona predstavlja proširenje mogućnosti kontrole i socijalne integracije.

Pitanje: Drugim rečima, prelaz iz kapitalizma u socijalizam nije isti kao prelaz feudalnog društva u buržoasko. Kapitalizam se razvio u okviru feudalnog društva, tako da, kada je ono propalo, bilo je samo ljuska koja je sadržavala različitu strukturalnu realnost, a takođe već razvijene alternative u okviru njega. To se ne može desiti sa proletarijatom. U okviru kapitalizma *on se ne može izraziti pomoću alternativnih embrionalnih društvenih organizacija...*

Sartre: Da, ne može se izraziti kao struktura, kao odnos proizvodnje, niti kao ideje. Od renesanse kultura nije više bila feudalna, već buržoaska. Nauka je bila buržoaska. I čak su i nove društvene grupe, kao »noblesse de robe«, bile buržoaske. Ovaj spori ali uporni proces bio je praćen institucionalizacijom kapitalističkih proizvodnih odnosa, i njemu je ona prethodila. Buržoaska uprava je trajala vekovima i izrazila se kao alternativa koja je bila već prisutna u ranijim društvima. Kod proletarijata to se nije dogodilo čak ni u kulturnom domenu. Proletarijat nema sopstvenu kulturu: on ili pozajmljuje elemente iz buržoaske kulture, ili izražava potpuno odbacivanje svake kulture — što je isto što i priznanje da nema sopstvene kulture. Prigovara se, međutim, da radnička klasa ima sopstvenu »hijerarhiju vrednosti«. Naravno, želeći revoluciju, ona želi nešto drukčije nego što jeste. Ali ja sam skeptičan što se tiče izraza »hijerarhija vrednosti«, što se lako može preokrenuti u svoju suprotnost. Studentski revolt je tipičan izraz teškoća sa kojima se suočava od strane kulture: to je poricanje koje, pošto mu nedostaje sopstvena razrada, završava sa pozajmljivanjem od svog protivnika niza parola, konceptualnih simplifikacija, shematizama, nasilja itd., čak i sa suprotnim karakteristikama.

Pitanje: Dakle, antikapitalistička revolucija je istovremeno i zrela i nezrela. Ona proizvodi protivrečnosti, ali ne alternative. Na kojoj materijalnoj osnovi je moguće rekonstruisati alternativu koja ne bi predstavljala vraćanje nazad na čisti evolucionizam, a da istovremeno ne završi u voluntarizmu ili u čistom revolucionarnom subjektivizmu?

Sartre: Da ponovim: alternativa se može rekonstruisati više na osnovu otuđenja nego na osno-

vu »potreba«. To jest, na osnovu rekonstrukcije ličnosti i slobode. To je toliko dominantna potreba da je čak i najrafiniranije tehnike ne mogu izbeći. Staviše, one nastoje da je zadovolje na mistifikovani način. Svaka »ljudska inženjerija« zasniva se na shvatanju da posednik mora da tretira zaposlenog kao da mu je jednak, jer — i to je implicitno — nijedan čovek ne može proigrati svoje pravo na jednakost. A da li je žrtva radnika, koji se nalazi u mreži ljudskih odnosa, ili paternalizma, upravo u tome što on želi stvarnu jednakost?

Pitanje: Da, ali kako se može pokazati da su te nove potrebe stvarno nove, koje proizvodi razvijeni kapitalizam, da one nisu prosto ostaci »humanizma« prekapitalističkog društva? Možda odgovor treba tražiti u samim protivrečnostima koje su inherentne razvitku kapitalizma. To zahteva i fragmentaciju rada i širu kulturnu formulaciju uloge parcijalizovanog radnika, kvalitativno i kvantitativno proširenje obrazovanja, a ipak nema društvenih izlaza; povećanje zahteva i nemogućnost da se zadovolje. Drugim rečima, permanentne frustracije same fundamentalne proizvodne snage — čoveka.

Sartre: Porast kapitala podstiče proces proletarizacije, ne kroz apsolutno ostromašenje, već kroz stalnu degradaciju novih potreba i uloga. To je rezultat kapitalističkog razvitka, a ne kapitalističke krize.

Pitanje: Stoga, politička organizacija radničke klase implicira ne samo svest o protivrečnostima i jedinstvo borbe već i razradu alternative. »Spontanost« maja, naprotiv, pretpostavlja da je problem već bio rešen. Neomarkuzeovski ili anarhistički stav, à la Cohn-Bendit, sastojao se isključivo u negaciji. Ali oni nisu mogli čak da garantuju ni kontinuitet borbe, pošto u jednom razvijenom društvu pobunjeničke grupe moraju postaviti problem o onome »posle«. Većina ljudi su otuđeni i sputani. Ipak, oni imaju na raspolaganju sredstva za opstanak. Shodno tome, to ih orijentiše da traže garanciju za dalje ujedinjavanje i obrazloženje šta će dobiti posle destrukcije (što može da objasni zašto se u toku nekoliko nedelja desio preokret od borbenog stava u osećanje straha od posledica borbe). S druge strane, teze Touraina ili Malleta su pretpostavile da razvitak proizvodnih snaga i subjektivno sazrevanje masa neposredno omogućuju samoorganizaciju i samoupravljanje društva. Kao što smo videli, to je netačno. Kapitalistički razvitak dovodi u pitanje revoluciju stvarajući nove potrebe, nove snage i nova sredstva za proizvodnju. One su, međutim, odraz kapitalističkog mehanizma, njegovih prioriteta i struktura, tako da

utiču na smanjenje proizvodnje ako je u izgledu iznenadni slom. Drugim rečima, čini se da ni pasivne ni aktivne mase nisu u stanju da izraze ništa drugo nego negaciju svojih sopstvenih uslova. Iz tih razloga potrebna je partija. Ona je potrebna ne samo kao generalizujući momenat borbe već takođe i kao agencija iz koje će se izvoditi revolucionarni projekt i pozitivitet novog društva, ili koja će ih »izmišljati«.

Sartre: Naravno da je važno biti svestan teškoća koje su inherentne prelazu u socijalizam. Pretpostavimo da je situacija u Francuskoj ili Italiji takva da omogućuje preuzimanje vlasti. Šta mi znamo o socijalističkoj ekonomskoj rekonstrukciji visoko razvijene zemlje, dodavši činjenicu da takva zemlja može biti pod vatrom spoljašnjeg bojkota, neposrednog pada vrednosti novca i zamrzavanja izvoza? SSSR se našao u sličnoj situaciji posle revolucije. Uprkos strahovitim žrtvama i ogromnoj ceni građanskog rata i političke i ekonomske opsade, problemi sa kojima se SSSR suočavao bili su manje složeni nego oni sa kojima bi bila suočena danas neka zemlja razvijenog kapitalizma. S te tačke gledišta mi smo svi nespremni, naročito komunističke partije. Vi ste spomenuli potrebu za političkom perspektivom prelaza. Saglasan sam sa Vama. Ali koja komunistička partija ima potpuno izgrađenu teoriju o revolucionarnoj promeni u razvijenom (a ipak ne samodovoljnom) kapitalističkom društvu?

Pitanje: U razvijenim kapitalističkim društvima nije bio konkretno postavljan problem prelaza u socijalizam do posle 1920.

Sartre: Sasvim tačno. Naročito posle II svetskog rata i sporazuma u Jalti. Shodno tome, nije bilo diskusije o alternativama. To je, međutim, povezano sa novim licem komunističkih partija. U izvrsnoj knjizi Annie Kriegel *Francuski komunisti* oštro je krftikovana francuska Komunistička partija. Uprkos tome, uprkos njenoj politici i svim defektima i greškama, koje iznosi Kriegel, pretpostavlja se da je francuska Komunistička partija alternativa, ili bar proleTERSka alternativa kapitalističkom društvu u Francuskoj. To je nonsens. Shvativši da postoji potreba za političkom organizacijom radničke klase, moramo takođe shvatiti potpunu neadekvatnost njenih »istorijskih« institucija u odnosu na zadatke koje želimo da im pripišemo. Nešto ranije sam rekao da nije moguće bez ujedinjujućeg momenta borbe, kulturnog posrednika i alternativnog projekta otići dalje od prostog revolta, koji nikad politički ne uspeva. To, međutim, ne menja činjenicu da je jedna institucionalizovana partija nespo- sobna da funkcioniše kao posrednik između kul-

ture i borbe. Konfuzna i nesistematična misao mase je istinita utoliko što reflektuje iskustvo. Međutim, kada se to prevede u ideološki mehanizam partije, postaje sasvim različito, i predstavlja sasvim nešto drugo nego što je kultura. Neophodno je da partija bude organizacija koja je neprestano sposobna za borbu protiv sopstvene institucionalizacije, da bi odgovarala shemi koju predlažete. Bez te premise cela Vaša argumentacija pada. Ako je kulturni uticaj komunističkih partija ravan nuli, to nije zato što mu nedostaju vredni intelektualci. To je pre rezultat konstitucije partije, koja parališe njeno kolektivno mišljenje. Akcija i misao nisu odvojive od organizacije: misli se u okvirima strukture u kojoj se čovek nalazi i dela se u skladu sa organizacijom kojoj čovek pripada. Iz tih razloga oficijelna misao komunističkih partija je fosilizovana.

Pitanje: Odvojimo za momenat teorijske hipoteze o karakteru revolucionarne političke organizacije radničke klase od onoga šta ona jeste. Istorijski, komunističke partije su sledile III internacionalu i političke i ideološke događaje Sovjetskog Saveza i socijalističkog bloka. Te realnosti su uticale na razvoj radničke klase i deo su nje. One su proizvele stavove, ideologije, i promenu snaga. Danas smo, međutim, suočeni sa pokretom radničke klase, koji prvi put u Evropi teži da se dijalektički odnosi prema komunističkim partijama, ne identifikujući se u potpunosti sa njima. Taj pokret je predodređen ili da modifikuje partije ili da bude odbačen od njih. Nije verovatno da pokret može prosto biti apsorbovan, kao što se pokazalo u slučaju studenata. Bilo kojim putem da se krene, ostaje problem novog koncepta »partije«. Vraćajući se na ono što ste rekli u početku, želim da Vas pitam: da li će ta nova partija biti osuđena na postepenu institucionalizaciju i odvajanje od samog pokreta koji je podstakla? Da li je stvarno moguće imati jednu takvu organizaciju koja bi bila sposobna da stalno prevazilazi sopstvene granice i klopke institucionalne skleroze?

Sartre: Mada priznajem potrebu za organizacijom, moram reći da ne vidim kako je moguće rešiti problem koji se javlja sa svakom institucionalizovanom strukturom.

Pitanje: Iz onoga što ste rekli proizlazi da politička partija treba da garantuje razvitak borbениh masa, a ne da ga negira ili umanjuje. Ona treba da garantuje razvitak drukčije kulture ili alternativne kulture. Ona takođe treba da bude sposobna za sintezu u odnosu na permanentnu dijalektiku u društvu. Čini se da su to specifič-

ni zadaci partije, pošto njihova univerzalnost sprečava da oni budu razrešeni od strane fuziranih grupa u određenom momentu borbe.

Sartre: Da, oni ne mogu biti razrešeni bez partije.

Pitanje: Slažem se. Da bismo izašli iz ovoga, moramo razviti duplu hipotezu. Najpre, da bi se izbegla logika institucionalizacije, važno je da partija permanentno shvata sebe kao da je u službi borbe protiv *sopstvenog* momenta sile i *sopstvenog* autonomnog političkog nivoa. To implicira da se ode iza lenjinističkog i boljševičkog modela, koji je bio prihvaćen od narodnog fronta. Prema takvom modelu, borba masa sama po sebi nikad ne dospeva dalje od borbe koja se zasniva na sindikalističkim zahtevima. S druge strane, »politička upotreba« borbe je tamo. Ovo odvajanje iščezava u »sovjetima« ili »savetima« (councils). Momenat vlasti ili institucionalizovani embrio bio je već impliciran u sredstvima borbe — borba se nastavlja sa pretpostavkom da *socijalna* revolucija prethodi *političkoj* revoluciji, gde dolazi do preuzimanja vlasti od strane sovjeta, a ne od partije. Drugo, potrebna nam je drukčija orijentacija revolucionarne teorije. Od Lenjina nadalje, revolucionarna teorija se pre svega interesovala kako da preuzme vlast, a ne kako da izmeni društvo. Stoga nije obezbedila adekvatnu analizu aktualne situacije i projekat šta treba postići sredstvima revolucije. To je jedan od izvora nemoći partije da se poveže sa pokretom. One izgleda nisu sposobne da objasne potencije i potrebe pokreta. To se dogodilo i sa studentima. Lako ih je kritikovati, ali koja je partija odgovorila na pitanja koja su studenti postavili o funkcijama obrazovanja, o odnosu obrazovanja i društva i o sadržaju neautoritarnog znanja? Najzad moramo se setiti, da politička organizacija radničke klase, bila ona marksistička ili ne, nije samo *a posteriori datum*, već takođe i rezultat interpretacije iskustva pomoću jedne *a priori* metodologije, iz koje se izvode kategorije »kapital«, *klasa*, *imperijalizam*, itd. Drugim rečima, teorijsko-metodološki momenat u marksizmu, koji postaje dijalektički kroz iskustvo borbe, nosi ili treba da nosi mogućnost alternative. Ako je ovakav odnos između partije i radničke klase otvoren, možemo li garantovati permanentnu »kontrainstituciju«, i istovremeno izbegavanje potpune fragmentacije borbe?

Sartre: Slažem se pod jednim uslovom. To jest da se ta dijalektika opiše kao dvostruka sila koja se ne može u potpunosti razrešiti političkim elementom. Čak i tada, mnogi problemi ostaju nerešeni. Vi govorite o teorijsko-metodološkom elementu koji je na neki način dat *a priori* i kroz

koji iskustvo treba da bude interpretirano. Ali zar „kapital” ne ostaje siromašan i apstraktan pojam analize modernog kapitalizma dok se on ne rekonstruiše pomoću istraživanja i kroz stalno povezivanje rezultata istraživanja i borbe? *Istinita* misao je *jedna*: ali je njeno jedinstvo dijalektičko. To je živa i razvojna realnost. Moramo konstruisati odnos među ljudima, koji ne garantuje samo slobodu, već i *revolucionarnu* slobodu mišljenja, koja je sposobna da prihvati znanje i da ga kritikuje u meri u kojoj ga prihvata. Saznanje se nikad nije tako ravijalo u „marksizmu” komunističkih partija. Da bi se dao doprinos kulturi i istini, neophodno je da partija — politička organizacija radničke klase — uvek ostavlja otvorene mogućnosti da joj se protivreći i da je izgrađuju njeni članovi i vice versa, a ne da funkcioniše kao superadministrator znanja, koje je jednom i završeno. Ako pogledamo izvan oficijelnog komunističkog kruga, debata o marksizmu nikad nije bila tako bogata kao što je danas. Kraj staljinizma ističe problem mnogih novih lica socijalizma i javlja se mnogo marksističkih istraživanja koja su se otvoreno međusobno suprotstavljala.

Pitanje: To je, međutim, spor oko objašnjenja svetih tekstova. To je debata među interpretacijama, a ne ponovo rađanje kreativnosti i kreativna interpretacija stvarnosti.

Sartre: To nije sasvim tačno. Naravno bilo je preliminarne diskusije o tekstovima. Ali uzmimo, na primer, Althussera: njegova filozofija nije prosto stvar tumačenja. On ima teoriju pojmova, autonomnog saznanja i proučavanja protivrečnosti, koje počinje sa dominantnim protivrečnostima, „surdetermination”. Njegova su istraživanja originalna i ne bi se mogla osporiti bez novih razrada. Ja sam lično, da bih se suprotstavio Althusseru, bio primoran da ponovo razmotrim ideju „pojma” i izvukao sam niz implikacija. Isto se može reći o pojmu „struktura” koji je uveo Levi-Strauss, koji su nekako isuviše olako prihvatili izvesni marksisti. Drugim rečima, prava diskusija uvek podrazumeva nov napor i nove teorijske rezultate. Gde god postoje istraživanja, mora takođe biti i strukture koja garantuje diskusiju. Bez toga, čak je i teorijska paradigma koju politička organizacija predlaže radničkoj klasi — nekonsekventna. To je permanentna protivrečnost partije: aktualno ograničenje svih komunističkih partija. Sličan kompleks je hipoteza o „otvorenom” odnosu između partije kao ujedinjujuće političke organizacije radničke klase i samoupravljanja masa, sovjeta i saveta. Ne možemo zaboraviti da su, gde je to pokušano u postrevolucionarnoj Rusiji, ujedinjujuće organizacije masa brzo iščezle i ostala je samo par-

tija. To je dijalektički neophodni proces koji je u SSSR-u doveo partiju do toga da preuzme onu vlast koju je trebalo da uzme i drži sovjet. Da li je moglo biti drukčije? Možda se to ne bi desilo danas. Ali tokom godina opsade SSSR-a od strane kapitalističkih zemalja — godina građanskog rata i užasnih unutrašnjih ograničenja — lako je razumeti ređanje događaja koji su doveli do eliminisanja sovjeta. Stoga sam smatrao da više odgovara da se piše o diktaturi za proletarijat nego o diktaturi proletarijata. To jest partija je prihvatila zadatak da uništi buržoaziju u ime proletarijata, koji je trebalo da to učini sam direktno, a koji se našao u položaju da dobija naređenja o mnogim stvarima od organizma koji ga je i predstavljao i stajao iznad njega. S druge strane, to je bila nepremostiva nužnost za održanje SSSR-a, da se od proletarijata, kao u svakom drugom mestu gde se dogodila revolucija, zahtevalo da se odrekne onog što je bila neposrednija potreba pre revolucije, tj. povećanja nadnica i smanjenja radnih časova. Ono što se zahtevalo od proletarijata bilo je upravo suprotno. To je bilo neizbežno. Ali zar ne bi bilo teško da se postave ovi zahtevi sa staništa ograničenog iskustva lokalnih samoupravnih organa? Najzad, u sadašnjem smislu, čini se da je vrlo teško za jednu organizaciju sovjeta ili saveta (council) da nastane u situaciji u kojoj dominira jaka „istorijska“ artikulacija radničke klase, sindikata i partije. U Francuskoj mi smo doživeli „akcione komitete“. Oni su se brzo raspuštali ne samo zato što su bili stavljeni van zakona i poricani već i zato što su radnički sindikati postigli kontrolu nad pokretom.

Pitanje: Ova poslednja protivrečnost ne izgleda nerešiva. Ona je sada razrešena u praksi. Svaka radnička borba, koja ima posla ne samo sa povećanjem nadnica, već i sa radnim časovima, sa organizacijom i kontrolom, demonstrirala je da je potrebno da postoji neka forma organizacije kojom će upravljati radnici. Na primer, bez jedinstvene osnovne skupštine, koja je i autonomna i uzdignuta do visokog političkog nivoa, ovaj tip pogodbe bio bi nemoguć. Na nivou jedinstvene borbe javlja se potreba da se otkrije problem institucija kojima upravlja radnička klasa. To je, dakle, stvar iskustva, a ne intelektualističke invencije. Naravno da ove nove forme dolaze u sukob sa konzervativizmom i birokratizmom. Ali one takođe moraju biti svesne izvesnih sopstvenih ograničenja. U tom smislu italijansko iskustvo je interesantno utoliko što u partiji ili uniji, ili pokretu, alternativa nije uvek, kao što ste naglasili, između odbacivanja i instrumentalizacije. Već se suočavamo sa društvenom napedošću koja izražava sopstvene forme dok deluje na tradicionalne institucije radničke klase, na-

lazeći ravnotežu u jednoj od dve. U stvari, mada postoje dobro poznata ograničenja unije, postoje takođe ograničenja i u instituciji direktne demokratije. Poslednja, uglavnom, funkcioniše perfektno u toku borbe. Ali, kao što se dogodilo u fabrici Fijat u toku nedavne borbe, preuzima rizik da nesvesno postane instrument podele departmana, fabrika, i u širim razmerama, žrtva sopstveničke logike. U toj tački, da li tradicionalna unija, sa svim svojim ograničenjima, predstavlja odbranu od slabosti novih institucija? Drugim rečima, danas je pokret bogatiji i kompleksniji nego što je njen politički izraz.

Sartre: U Vašoj shemi je u svakom slučaju interesantan dualitet vlasti, tj. otvoreni i nepremostivi odnos između ujedinjujućeg momenta političke organizacije klase, i momenta samouprave, saveta i heterogenih grupa. Naglašavam ovu nepremostivu tačku, pošto će uvek postojati permanentna napetost između ova dva momenta. Partija će uvek nastojati da potčini pokret svojoj interpretativnoj i razvojnoj shemi, uprkos činjenici što će ona sebe smatrati da je „u službi” pokreta. Momenti samouprave, s druge strane, uvek će nastojati da projektuju svoj život delimično na protivrečnostima celine društvene građe. U ovoj borbi možemo naći početak ili garantiju dvostruke transformacije, koja može jedino voditi — ako želimo da budemo revolucionari — u pravcu progresivnog rastvaranja političkog momenta u društvo koje teži jedinstvu, ali još zahteva samoupravu, tj. da obavi takvu društvenu revoluciju koja sa državom ukida takođe i druge tipično političke momente. Drugim rečima, to je dijalektika koja teži da nas odvede natrag Marxovoj razvojnoj shemi. Dosada se to nije dogodilo. Možda se uslovi počinju razvijati u okvirima razvijenog kapitalističkog društva. Ovo je, međutim, samo hipoteza koja zahteva dalje ispitivanje.

(Prevela DR ZAGA
PEŠIĆ — GOLUBOVIĆ)

ŽIL VERN UMESTO KARLA MARKSA*

— *Traganje za jednom konkretno shvatljivom i političkom slikom sveta uočljivo je kod mlade generacije svuda u svetu.*

Da li već danas postoji jedna takva forma socijalizma koja je, po Vašem mišljenju, najbliža modelu stvarnog socijalističkog društva budućnosti, makar samo u pojedinim područjima čovekove egzistencije?

Postavljeno pitanje samo po sebi pokazuje dve stvari: prvo, potrebu, neophodnost jednog stvarno socijalističkog društva, drugo, nesigurnost, pomanjkanje jasnog odgovora. Morali bismo, pre svega, istraživati model jedne zemlje, i to pod lupom, jer nigde ne postoji model koji se može prenositi, *uvek su to samo kretanja ka jednom stvarno socijalističkom društvu.*

Moglo bi se reći: možda Jugoslavija. Mnogi kažu: Kina, zemlja o kojoj ne znamo mnogo i čiji odnosi nisu takvi da se mogu preneti kod nas. Mnogi početke vide u svakoj promeni klime koja označava raskravljivanje i u kojoj izbija oduševljenje za marksizam. U Čehoslovačkoj je bilo suza radosnica i grljenja, jer je najzad marksistička revolucija opet postala vidljiva...

Unutar perioda raskravljivanja nje bilo otpadništva od socijalizma. Naprotiv, kao otpadnici pojavljuju se doladašnji »aparatičici«. Drugi su govorili: mi začinjemo jedan pokret, najzad opet imamo marksističko osećanje kojim se identifikuje pokret.

Dakle, pitanje ne može da se razreši geografski, nego hronološki. U svim onim epohama u kojima su dotle zaustavljeni odnosi ponovo stavljeni u pokret, što je bio slučaj i sa Sovjetskim Savezom u periodu raskravljivanja, bilo je nečega što je značilo: *stari Marks još živi; novi Marks, mladi Marks ili Marks naših dana koji nam je pred vratima, taj još uvek živi, taj se ne može uništiti.*

*) Intervju objavljen u časopisu *Neues Forum*, Wien, Aug./Sept. 1970. str. 825.

Druge alternative nema — samo marksizam ili kapitalizam. Ili ima rezignacije, ali rezignacija nije alternativa.

Marksizam je još uvek ostao teorija, sa mnogo vatre oko nje, istina, sa vatrom iz vremena ruske socijal-demokratske partije 19. veka. Sve dok se to ne pogazi, mi imamo nade. Ali nada nije, a to sam često govorio, sigurnost, jer uz nadu ide i kategorija opasnosti. Na pitanje može li nada biti izneverena dao sam odgovor u svom pristupnom predavanju u Tibingenu: Još kako! Jer inače to ne bi bila nada već pouzdanje i izvesnost.

Ta nada ostaje. I ona nije privatna i nije optimizam koji treba da bude kažnjen. Ona je optimizam sa crnim florom, ali ipak optimizam, borbeni optimizam koji ne nastaje sam po sebi.

— *Moderni naučni i tehnološki razvitak doprinosi da elementi futurologije sve više prodiru u svest čovečanstva. Ne postoji li opasnost da marksizam kao filozofija i pogled na svet, kao socijalizam odnosno komunizam i za sada dominirajuća koncepcija ljudskog društva izgubi atraktivnost i realno značenje zbog toga što je čovečanstvo brzim napretkom u osvajanju Kosmosa stavljeno pred sasvim nove i drugačije osnovne probleme svoje egzistencije? Mogu li za čovečanstvo koje namerava da osvoji Kosmos socijalizam i komunizam, kao pogled na svet i istorijska pokretačka snaga uopšte, još da budu »aktuelni«?*

Nalazim da je postavljanje ovakvog pitanja groteskno. Sa čime se ono povezuje? U svakom slučaju mi Zemlju imamo — ona nam ostaje, ona ne iščezava. Sav naš rad, sve ono što činimo odijeva se sa ove Ptolomejevske tačke gledišta. Dirnmat je jednom prilikom zapisao zgodne reči dok je sa odbojnošću pomešanom sa razočarenjem posmatrao ono što se događa na Mesecu i kako to deluje. Te reči su: »Ja ostajem Ptolomejevac«.

Dakle, Zemlja za nas ostaje u središtu, mi živimo na Zemlji a pristajanjem na More tišine ili More oluje nijedan problem nije čak ni dotaknut, ili izmenjen, niti je novi postavljen a još manje razrešen.

A što se tiče ove futurološke fantasmagorije — nije li to jedan »Escape«, jedan novi motiv begstva, onaj kojeg je kapitalizam izmislio kao nadoknadu za nebo u koje se više ne veruje toliko? Motiv begstva u jedan novi Onaj svet (Jenseits) kako bi se zaobišli problemi ovde. Ne samo što američka industrija oružja na ovim projektima dobro zaraduje, nego je sve to isto tako veoma korisno i za ideološko odvratanje, doduše u samom trenutku pristajanja na Mesec i vraćanja na Zemlju, posle čega fanfare opet začute.

Neće, ja verujem, kapitalizmu uspeti da ukloni marksizam time što će jednog dana biti moguće da se trči po Mesecu, otprilike onako kako se to kod nas može u avgustu u vreloj Sahari bez vode. U tome za sada ne leže nikakve perspektive za budućnost koje bi imale veze sa našim ljudskim ciljevima koje ne možemo da zaobiđemo. Ja kažem, za sada...

Da, futurologija, to je isto tako jedna građanska forma zamene za marksizam koji se želi izbeći. Futurologija je apstraktna utopija koja postoji još od prvih utopističkih pokreta koji su verovatno stari isto toliko koliko i čovečanstvo, ali bez veze sa krutom stvarnošću. Ovo drugo je, međutim, trezvena analiza postojećih mogućnosti, čvrst cilj: uspostavljanje besklasnog društva, ukidanje privatne svojine nad sredstvima za proizvodnju, uklanjanje razlika između kapitala i rada, između gospodara i slugu, ukidanje starateljstva, mučenih i obespravljenih, poniženih i uvređenih — sve to može da se dogada samo u vezi sa onim što odgovara stvarnosti, što odgovara društvenoj stvarnosti.

Sve drugo je begstvo, reduciranje iz onog što su jednom predstavili Sen-Simon, Tomas Mor, Campanela, pa i sam Platon u svojoj Idealnoj državi. To je svođenje na Žil Verna. *Umesto Karla Marksa Žil Vern? Od toga neće biti vajde.*

— *Dozvolite i poslednje pitanje, gospodine profesore Bloh: u predgovoru za prvi engleski prevod Izbora iz Vaših radova koji je upravo izašao u izdanju »Herder and Herder« u Njujorku katolički teolog Harvej Koks piše: »Odakle potiče interesovanje za Bloha kod mladih teologa? Možda bi za Bloha bilo zadovoljstvo da na ovo pitanje sam odgovori«.*

— To pitanje ne stoji sasvim na mom putu — uprkos Koksovoj pretpostavci; na to mogu mladi teolozi mnogo bolje da odgovore nego mi, oni taj materijal bolje nose u sebi. Uostalom, to može i da se obrne: bilo bi to pre vredno pitanja ili razmišljanja, kada tu ne bi postojao i interes. Ovde postoje srodni predmeti koji nisu u ovoj filozofiji dati prvi put. Postoji isto tako i *filozofija religije*, jedna stara disciplina filozofije: od Hegela imamo dva debela toma »Filozofije religije«, *Seling* je napisao četiri toma »Filozofija, mitologija i otkrovenje«, *Kant* je napisao kritiku »Religije unutar granica čistoga uma« i ova se disciplina proteže toliko daleko unazad da nema potrebe da govorim o srednjovekovnoj sholastici niti o Gnosisu koji pripada neoplatonizmu i s time istoriji filozofije. *Uvek je tu religija postojala kao tema.*

Prosvećivanje je ovu temu tretiralo kao neprijatelj. Ne bi postojalo nikakvo prosvećivanje

da nije postojalo ono protiv čega je to prosvjećivanje išlo, a to je bilo, kako se nekada govorilo, prevara kneževa i popova; ali kada je u pitanju prosvjećivanje, prevara popova smatrala se većom nego prevara kneževa. Dakle: gotovo da se može reći: *religija kao tema jedne filozofije stara je koliko i sama filozofija*; i kod presokratovaca može se to sasvim dobro videti.

Što se tiče sadašnje situacije, nastupio je potres koji je još u 18. veku započeo zemljotresom u Lisabonu 1755. i napravio školu sa pitanjem običnog čoveka sa ulice: *»Gde tu ima mesta za boga?«*

Sud božji nije više bio dovoljan za objašnjenje; jer je među žrtvama zemljotresa bilo i onih koji su najmanje zaslužili ovakav sud božji ili bar ne ovaj vid kazne božje. Zatim se pojavila *sumnja* u providenje, u nedokučivu promisao, u boga, dakle, *ateizam*, razume se.

Danas, ona stoji u vezi sa obezvređivanjem odnosa Otac — ja, sa krajem monarhije; i tako je, kako sam to formulisao u knjizi *»Atheizmus im Christentum«* (*»Ateizam u hrišćanstvu«*), sam kosmos, sam univerzum postao jedna republika bez vrhovnog gospodara, tako da je kod svih ljudi nastao gubitak predmeta i topologije govora.

Nasuprot tome, nije iščezlo ono što je Šopenhauer označio »metafizičkom potrebom«: pitanje o smislu života, pitanje koje je izrečeno jednom seljačkom izrekom iz 17., 18. veku, a koja se može videti ispisana na mnogim kućama u Gornjoj Bavarskoj: *»Ja dolazim, a ne znam odakle; ja jesam a ne znam ko sam; idem a ne znam kuda; čudi me zbog čega sam veseo«*.

Pitanje ostaje, čak kada konvencionalni odgovori nisu verodostojni ili su zaboravljeni, tako da jedan pobožni katolik najradije čuti kada je reč o paklu ili o večnosti kazne u paklu. Kada sam jednom prilikom vodio javnu diskusiju sa Karlom Ranerom, on je bio jako zbunjen kada ga je neko iz čisto klerikalne publike zapitao kako stoji stvar sa anđelima — da li imaju telo, da li ipak treba da imaju krila i tako dalje, — tako da sam mu rekao: *»Gospodine Raner, dozvolite da kažem kao kolega revizionist na drugom području: Vama bi bilo verovatno lakše da odgovorite na pitanje o tome kako stvar stoji sa demonima, jer njih poznajemo više nego anđele«*.

Aušvic ne uvodi demona u igru, ali tu možemo govoriti o jednoj takoreći demonskoj agresivnosti kojom su vojnici morali biti obuzeti kada su malu decu bacali o zid tako da im se mozak rasprsne a zatim kao dobri očevi pisali svojim ženama i nežno se raspitivali za svoju decu koja su bila isto toliko stara koliko i ona koju su upravo ubili.

Ali time što su odgovori tonuli u vodu nisu potonula i pitanja; time što je hrišćanstvo preko Konstantinovih darovanja postalo državna religija i izvanredno sredstvo da se robovi pribiju uz zid, s time što je papa postao naslednik careva — time nije došao i kraj hrišćanstva.

U bibliji i u Novom zavetu može se naći nešto više a ne samo o paklu. U Starom zavetu njega uopšte i nema — tamo je on samo svet senki kao Had. Postoji jedna druga propoved i jedno drugo hrišćanstvo, hrišćanstvo koje je bilo ideologija seljačkih ratova — Tomas Mincer je teolog revolucije. Patetično i »cum grano salis« izraženo: ono što je »Kapital« bio za rusku revoluciju, to je nekada bila biblija za nemačku seljačku revoluciju, za englesku, francusku, italijansku.

Kako je to moguće? Na hokus-pokus način nije se mogla praviti revolucija, sa grčkom mitologijom isto tako ne: samo je jedan jedini koji je napravio revoluciju i on se zove Prometej, ali se on dosta loše proveo. Nasuprot tome, biblija je puna revolucije: »Pre će kamila proći kroz iglene uši nego bogataš u nebo« — i slične rečenice. Ali istovremeno: »Ja i otac smo jedno«. To je rekao Isus. Dakle, otac je iščezao... »Ko mene vidi, vidi oca«, isto je jedna takva reč. To je ateizam. I reč ateizam je iskovana na Neronovom dvoru: *hoi atheoi* — to su bili prvi hrišćani koji su nazvani »atheoi« zbog toga što nisu verovali Jupiteru.

Dakle: ovde se ateistički elementi mogu rukama doći. U hrišćanstvu oni su sakriveni. I u hrišćanstvu je revolt. »Ja sam došao da zapalim vatru, ja bih želeo da ona već gori« — to nisu Konstantinovi darovi; prema tome postoje mnoge rečenice koje je crkva zatajila.

U mojoj knjizi »Ateizam u hrišćanstvu« pokušao sam da predstavim njenu veliku tradiciju u jerećkom pokretu. *Hrišćanstvo je proizvelo jeres a to je ono najbolje što jedna religija uopšte može da proizvede.* Grčka religija nije proizvela jeres, egipatska isto ne — izuzev Ehnatona u 14. veku pre Hrista. Naprotiv, istorija hrišćanstva popločana je jerećcima; lomače nisu uzalud gorele. *Kod nekih današnjih teologa kojima pripadaju Koks i neki drugi, jerećki ton je ponovo osvežen.*

Velika pitanja koja su ostala bez odgovora o smislu života, o spasenju pred udarcem sekire koji predstavlja smrt, individualnu smrt, prekidanje svih svrhovitih serija, to ostaje. Ja sam već jednom rekao: čudi me što sam veseo. I tek onda onaj drugi udarac sekire koji nije pojedinačan već za sve što radimo sa daljim pogledom u budućnost, sada se nalazi u opštoj smrti

od hladnoće, u entropiji: posle čega se jednom sve rastvori, posle čega se planete u sunce stropoštavaju i ceo ples započinje iznova. Posle čega ćemo se kao u pramagli Karusela svet-skog razvitka ponoviti u bilionima godina.

Tako je interesovanje, koje je vodilo do apokaliipse, do otkrovenja Jovanovog, ostalo da živi kao postavljanje pitanja. *Da bi se našao smisao u svemu tome: tome Čemu i do koga Kraja? Šiler je držao jedno pristupno predavanje »Čemu i za koji kraj se izučava univerzalna istorija? — Čemu i za koji kraj živimo mi uopšte? Postoji nekoliko pokušaja odgovora koji su većim delom religiozni. Sadržaji su zastareli ili neodrživi, ali pitanje ostaje i topologija pitanja u kome se nalaze oni, isto ostaje.*

To je legitimno zanimanje onih teologa koje ne hrani režim niti su to crkveni ljudi, već kao »homines religiosi« zatečeni sa ovom filozofijom, jednom rečju, sa jednim principom koga ima u bibliji: Nadom.

Hteo bih u ovom slučaju, zbog toga što to pripada poslednjem pitanju, da citiram jednu Kantovu rečenicu koja je sigurno van sumnje i puna prosvetličanstva. Rečenica glasi: »Prosvetiteljstvo je izlaz za čoveka iz maloletnosti u koju je upao svojom krivicom«. Dakle, protiv svake maloletnosti. U »Snovima onoga koji vidi duhove« Kant kaže:

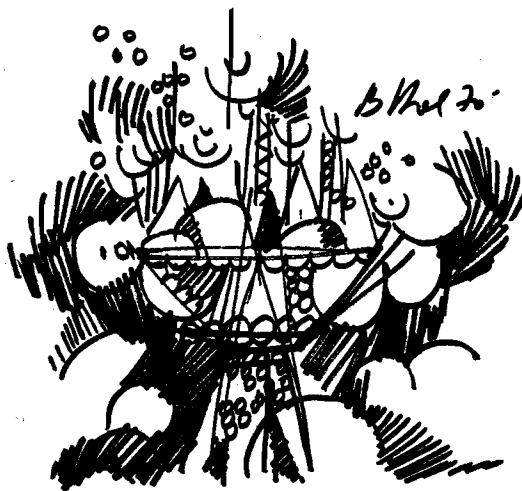
»Ja ne smatram da bi mi jedna naklonost koja se u moju dušu uvukla pre iskušenja mogla oduzeti osetljivost za razloge za i protiv, sa izuzetkom jedne. Vaga razuma ipak nije sasvim nepristrasna i jedan njen krak koji nosi naziv nada za budućnost ima mehaničku prednost koja čini da i laki razlozi koji padaju na njen tas povuku uvis na drugoj strani i težinu veću od njene. To je jedina neispravnost koju ne mogu ukloniti i koju, u stvari, nikada ne želim da uklonim«.

Dakle, metafizička potreba ostaje, sa pokušajem jednog pozitivnog odgovora. Nada u budućnost ocrtava oblast koja je do sada — izuzev toliko apologija za vladajuću klasu — bila vodena od najboljeg u hrišćanstvu, od najviše progovorenog u bibliji.

Tako su se neki teolozi iz zbunjenosti zainteresovali za filozofiju Nade, pri čemu treba paziti da se ne dobiju lažni saveznici.

(Prevela s nemačkog
HELENA IKONOMOVA)

ISTRAŽIVANJA



DR IVO PONDELIČEK

FILMSKI ŠOK

UZ PROBLEME AFEKTIVNOG SHVATANJA
FILMSKOG GLEDAOCA

Tradicionalni načini filmske naracije upotrebljavaju taktički trik kojim gledaocu pružaju »potpunu informaciju« o tome šta se događa, tako da završetak gledaočevog doživljavanja idealno koincidira s potpunim zadovoljavanjem njegove želje da sazna, da shvati šta se desilo i zašto. Međutim, kako primećuje Suzan Zontag, kada govori o Bergmanovoj »Personi«, jednu od karakteristika *novih* filmskih narativnih postupaka predstavlja upravo promišljena, iskalkulirana *frustracija želje za saznanjem*. Da li se nešto desilo »Lane u Marijenbadu«? Šta se dogodilo s devojkom iz »Avanture«? A isto tako: Kuda ide Alma iz »Persone«?

Nova gradnja fabule koju je upotrebio Bergman u »Personi«, u filmu kojim se, očigledno, završava njegova kamerna serija i, istovremeno s njom, period autorovog formalnog eksperimentisanja, ne predstavlja samo komplikovanje, već i novu prizmu gledanja koje prodire u procese spoznavanja i viđenja. Ostentativno nam je rečeno šta je fabula, ali ova fabula se u »Personi« u stvari odvija samo kroz propuste i ispuste. Gledalac je proganjan smislom za značenja koja nedostaju ili su izgubljena, ali kojima, izgleda, ni sam umetnik nema nikakvog pristupa. Za gledaoca to je, bez sumnje, frustrantno, ako ne već, u svome krajnjem rezultatu, direktno šokantno.

Uostalom, ovim psihološkim konzekvencijama film teži daleko više nego literatura. Od beletristike se ništa »potpuno« u senzoričkom smislu i ne očekuje: tu su, na kraju krajeva, samo reči, a ne konkretno viđena »stvarnost« i ove reči treba zamišljati i dograđivati ih u konkretnim slikama subjektivne čitačeve mašte.

Na izgled paradoksalno tvrdnji da film pruža iluziju stvarnosti više nego druge umetnosti, može se reći da u njemu takođe veliku ulogu igra *dezorijentacija* gledaoca. Ogroman, defakto beskrajn registar slika i predmeta ovih slika (»sinemata«, prema terminologiji Pasolinija) vodi određenoj nejasnosti stavova, jer u filmu dugo vremena ili uopšte ne moramo saznati sa staništa kog posmatrača je kadar sniman. I to

je jedna od pojava koje u filmskom pripovedanju izazivaju osećaj nepoznatog, onu nemogućnost dešifrovanja koja dovodi do naglih ili frustrantnih emocionalnih reakcija.

Na ekranu se pojavljuje kraj obliven sunčevom svetlošću. Plavo nebo bez oblačka kakvo se može naći samo na Sredozemlju. Prijatno raspoloženje. Izgleda da ga ništa ne može narušiti. Gledalac ima skoro utisak banalnosti. Da ta sekvencija traje duže, počeo bi da se dosađuje. Pratimo slike kamere snimane iz helikoptera, koje nam približavaju put nedaleko Monte Karla. Na putu vidimo kola. Lepo raspoloženje traje. Posle jednog trenutka pojavljuje se drugi automobil koji nastoji da se približi prvom. Gledalac odjednom postaje svestan da ovo nije samo vožnja zabave radi, već da se radi o poteri. Nadolazi nešto što nismo mogli očekivati. Nagla akcija, nešto se dešava, šok. A to više nije banalnost. Kontrast je toliko upadljiv da smo još na početku urvučeni u događaje i tako reći bez daha pratimo ovaj film koji je snimio Alfred Hičkok i koji se zove »Drž'te lopova«. Zatim, kada se kadar promeni, mi vidimo potpuno drugu scenu sa potpuno drugog stanovišta, napetost traje. Još nam nije ni poznato *ko to gleda umesto nas*, ko to prati — rezultat čega može biti samo obespokojavajući osećaj nekakve raspolutanosti: želeli bismo da se poistovetimo s licem, ali i s okom kamere, no ona nas zbunjuje, jer menja svoje »subjekte«.

Bergman je primer druge krajnosti. Kada već govorimo o slučajevima dezorijentacije gledaoca, zadržimo svoju pažnju na sceni iz »Čutanja«, kada mali Johan vidi svoju majku kako s nepoznatim muškarcem ulazi u hotelsku sobu i kada, on usled toga, doživljava posebno osećanje, krizu koje sam nije svestan. Kao gledaoci, mi stvari, najpre, posmatramo s njegovog stanovišta. Posle toga, međutim, pratimo dug put kamere, valjda najduži kadar u celom filmu, koji je karakterističan za tipično bergmanovski stil, jedinstvo i integraciju izraza i značenja. Zašto? Promena kadra koja istovremeno znači promenu »subjekta« (kadra, s jedne strane, drastično učvršćuje emocionalnu atmosferu koja psihološki izaziva osećanje, dok, s druge strane, korišćenje ptičje perspektive upravo na ovom mestu može da ima i svoje misaono opravdanje. Povezano je, naime, sa Bergmanovim religioznim predstavama koje polaze od Kirkegardove »teologije krize« da se bog, koji u ovom filmu čuti, pojavljuje kao paskalovski »negativni trag« u trenutku krize, tako da se može reći da kamera zamenjuje njegov pogled.

»Čutanje« privlači gledaoce najviše zbog tri scene, u kojima se, prvi put u istoriji kinemato-

grafije, prikazuje potpun polni čin i ženska masturbacija. Ali onaj ko bi došao da gleda ovaj film samo zbog toga, osećaće se kažnjen: jedan kritičar je ovu kaznu veoma slikovito uporedio s udarcima flaželantskog biča koji umrtvljuje telo. Prirodno, to se ne može uzimati u nekakvom hrišćanski puritanskom smislu. U »Čutanju«, naprotiv, dolazi do određene rehabilitacije tela time što se tu ne priznaju nikakvi tabu-domeni fizičkog doživljavanja, već savremeno duboko filozofsko značenje filma ima za rezultat da gledalac zaboravlja na svoje telo. Reči koje tu izgovara homoseksualkinja Ester da »sve je samo stvar erekcije i unutrašnje sekrecije« dobijaju u čitavom kontekstu potpuno drugi smisao nego — recimo — naturalistički; ovaj film svojom filozofijom stvarno umrtvljuje telo, iako istovremeno — još nikada seks nije bio tako divlje prikazan na jednom ekranu.

Ne samo, dakle, snimani motivi već i pomenuti postupci uobličavanja dovode do toga što smo nazvali »frustracijom znanja ili saznanja«, pri čemu je metod šokantnih slika u »Čutanju« razasut po čitavom filmu. Neobično drastična emocionalna atmosfera nastaje u ovom filmu (za razliku od filmskih trilera) sporo i nekako kao iz celine.

* *
*

Pojam šoka potiče iz medicine, gde označava stanje slabljenja ili potpunog nestanka refleksnog dejstva, stanje koje nastupa privremeno posle grubih intervencija u normalno, skladno funkcionisanje nervnog sistema. U psiho-estetičkim teorijama i istraživanjima se (u većini slučajeva) pod pojmom šok podrazumeva nagli i jaki potres kojim čitalac ili gledalac emocionalno reaguje na prikazivane scene u umetničkoj literaturi i u umetnosti.

Želeli bismo da sada ukažemo na neke rezultate naših istraživanja (vršenih u okviru zadataka istraživanja Filmskog instituta u Pragu) sa gledaocima koji su videli drastične šokantne filmske scene. Pomoću specijalnog testa (prema Sondiju) utvrđivali smo afektnu napetost gledalaca pre i posle gledanja filma (test+retest). Aktuelno, prilikom prikazivanja pomenutih scena primećivali smo posmatranja na osnovu kriterija psihologije izraza, i to prema unapred datom modelu reagovanja mimikom, gestikulacijom i drugim ispoljavanjima u ponašanju. Pomoćna fiziološka ispitivanja mogla su se, iz tehničkih razloga, vrši, na žalost, samo orijentaciono i

reiko*. Povod za ovo testiranje bio je Hičkokov film »Psiho«, prikazan za naše svrhe kao eksperimentalna predstava.

Jedna od scena na koju smo koncentrisali pažnju jeste ubistvo žene u kupatilu. Silueta žene vidi se iza polivinilske zavese. Odjednom, zavesa se otvara i pojavljuje se neidentifikovano lice s dugačkim nožem u ruci. Krikovi užasa. Nekoliko jakih uboda i silueta žene se gubi iz gledaočevog horizonta. Montaža pokazuje dno kade iz koje u kanal otiče krv.

Može se reći da se radi o sceni tipičnoj za trilere. Za njih je karakterističan i opis atmosfere koju smo malopre — ali iz drugih razloga — opisali na slučaju filma »Držite lopova«. Šok je izazvan jakim impulsom koji dolazi iznenada. Tu se uopšte ne radi o sporoj frustraciji kao, na primer, u Bergmanovim filmovima.

Shodno mnogim drugim radovima (u većini slučajeva psihoanalitičke orijentacije), konstatovali smo kod gledalaca, koji su dolazili u bioskop već unapred afektno razdraženi, izvesno oslobađanje posle gledanja filma. Kao da se u njima doživljavanjem jeze oslobodila ona predašnja afektna razdraženost. Došlo je do abreakcije. Aktuelno, tj. prilikom prikazivanja drastičnih scena, gledaoci su iz početka, doduše, reagovali adekvatnom mimikom i izražavanjem straha ili odbrambenim reakcijama, ali su ovi simptomi ubrzo nestajali i posle njih je nastupalo oslobađanje koje se često ispoljavalo u veselosti, osmehu, ako ne i smehu. To se moglo, opšte uzev, očekivati. Poznata je Frojdova teza o ambivalentnosti osećaja. Isto kao i mržnja i ljubav, psihološki su jedan drugom bliski i strah i smeh. Obe rezultante reagovanja — celokupno afektno oslobađanje posle filma i brza promena simptomatičnih izraza prilikom praćenja prikazivanih scena — dovele su nas do zaključka da i triler može da deluje psihohigijenski, naročito ako se radi o delu onakvog reditelja kao što je Alfred Hičkok — poznavalac gledaoca određenog tipa, poznavalac gledaoca o kome se zna da mu je radi »njegovog zadovoljstva« neprestano potrebno da se »dâ zastrašivati«.

Poistovećivanje s filmskim događajima kod zdravih i odraslih pojedinaca nikada nije u tolikoj meri jako da, istovremeno sa doživljavan-

* Tabela ispitivanih lica: ukupno: 246 lica, od toga: 152 muškarca i 94 žene.

Starosna struktura: do 20 god. — 78 lica; između 21—30 god. — 120 lica, 31—40 god. — 30 lica, 41—50 god. — 13 lica, 50 i više god. — 5 lica.

Prema socioprofesiji: studenti 118, učenici u privredi 15, službenici 42, radnici 58, seljaci 2 i slob. profesija 13.

njem jezivog ubistva u filmu, ne budu svesni da oni sami sede u bezbednosti. Ono što se tu javlja kao oslobađanje, može, dakle, biti i psihohigijensko sredstvo. To ima pozitivni značaj — ali... Tu je to »ali« koje teško može objasniti i sama psihoanaliza. Abreakcija je dobra stvar, ali se ne zna šta će od svega toga biti dalje ... U svakom slučaju i ova abreakcija je samo privremena. Pitanje da li se doživljavanjem jeze (makar i nestvarne, filmske) neprimetno, ali zato trajnije ne narušava i sama psihička struktura, neće po svemu sudeći, moći da reši nikakvo istraživanje.

* * *

U filmu, kako izgleda, sve više i prodornije deluje koncepcija umetničkog dela kao *akta nasilja*. Počelo je to, očigledno, sa dva Bunjuelo-filma: »Zlatno doba« i »Andaluzijski pas«, a sada se to manifestuje u Hičkokovim, Kluzoovim, Franjuovim trilerima i trilerima Polanskog. Ko bi, međutim, želeo da analizira ove koncepcije u umetnosti sa opšteg stanovišta, ima na raspolaganju drugi dragoceni izvor, izvor iz oblasti teatra: Artoovo delo, koje predstavlja izazov totalno dostupnoj i, dakle, obnaženoj i svirepoj svesti čiji jedini instrument i medij jeste umetnost. Kod Artoa to je teatar, kod Hičkoka film.

Shvatanje umetnosti kao nasilja pojavljuje se jednim delom i kod Bergmana. Bar u tom smislu što ovaj skeptični umetnik mora na gledaoca neminovno da gleda kao na prestravljeno i prezasićeno biće prema kome se odnos može ostvariti samo posredstvom nasilja. Neki njegovi filmovi, a svakako, na primer, »Čutanje« i »Persona«, identifikuju se s agresijom. U »Personi« se radi o temi maske. Alisina maska je čutanje, Almina maska je zdravlje i optimizam. Bergman postiže to da se obe maske u toku filma raspadaju. Međutim, »estetičko« korišćenje nasilja ne odnosi se na samo otuđivanje i osećaj strave zbog rasplinjavanja ličnosti. Čak ni ukomponovane televizijske slike budističkog kaluđera koji se spaljuje u Vijetnamu i hitlerovskih nacista nisu toliko agresivne kao nasilje duha koje gledaocu pričinjava svest o impotentnosti i tragičnosti ljudske situiranosti. Kao treće, u ovom filmu (koji u mnogim pravcima nije više moguće prevazići upravo sa stanovišta koncepcije umetnosti kao akta agresije) Bergman nadmašuje običnu filmsku iluziju, jer ne samo na početku i na kraju već i u sredini daje gledaocu da oseti prisustvo filma kao objekta. Slika Alminog lika raspada se kao ogledalo, a zatim gori. Gledalac doživljava šok zbog formalno magičnog dodira filma, kao da je

film pukao, srušilo se ili izgoreo pod težinom tako drastičnih patnji (koje je sam pre toga beležio (posredstvom svog osetljivog materijala). Iako je ponovo vaskrsnut i obnovljen u svojoj opipljivoj konzistenciji celuloidne trake, u sredini filmske fabule stvorila se cezura, u čijem je trajanju — makar samo za trenutak — gledalac svesno i podsvesno povezao svoje doživljaje.

Prilikom upoređivanja reakcija gledalaca na šokantne filmove à la Hitchcock i na frustrantne filmove, kao što je Bergmanovo »Čutanje«, i kada smo prethodno određivali nekakav »model« njihovog straha, od čega je zavisio čitav mehanizam šoka, izgledalo nam je da na jaki šok brže i trajnije reaguju plašljivi gledaoci, dok usporena frustracija šokira pre svega one gledaoce koji pre ulaska u bioskop nisu svoj strah ispoljavali prilikom pomenutog testa. Ova konstatacija mogla bi da posluži kao polazna tačka za dalju tipologiju gledalaca.

Još plodnije, međutim, izgledaju istraživanja slične vrste u ovoj oblasti filmske teorije, koja želi da shvati opštu filozofsku i psihološku suštinu filma.

U filmskoj teoriji od početka postoji ideja da nam film, za razliku od literature i štampe, »vraća naša tela, a naročito naše likove« (Balaš). Današnja istraživanja u oblasti filmske umetnosti stavljaju akcenat na jednu novu, ranije samo naslućivanu, ali danas manje-više dokazanu misao, u najmanju ruku u okviru psihološke dijagnostike: da, naime, film »obnažuje«, a time i vraća čoveku ono što je sakriveno ispod njegovog ponašanja, ispod njegovog lika. Iz karaktera filmske umetnosti proizlazi da gledalac doživljava filmski fenomen (tj. filmsku predmetnost, likove, radnju, rekvizite) kao objekt kroz odnos prema svojoj sopstvenoj svesti ili *podsvesti*. Film je organizacija veoma bogatih i intenzivnih poimanja, u tolikoj meri intenzivnih da obeleže gledaoce isto kao i duboki trenuci doživljaja. Zato je Andre Bazin rekao da je film neka vrsta replike sećanja. Njegova istina se, dakle, proverava i traži u kontaktu sa svetom; gledalac poima film kroz rekonstrukciju svog prvobitnog doživljaja. I pored svoje univerzalne i uopštene forme (stereotipi, idoli, konvencije) filmska svest ima i svoj čisto subjektivni sadržaj kao, uostalom, svaka svest, samo s tom razlikom što se subjektivni sadržaj ne vezuje za aktuelno predstavljano ili anticipirano, već za doživljeno. Reditelj Godar je rekao: treba doživljavati svoj film. Time je pogodio nešto za šta, možda, i sam nije znao: da film priprema obnavljanje *prirodnog* odnosa prema svetu.

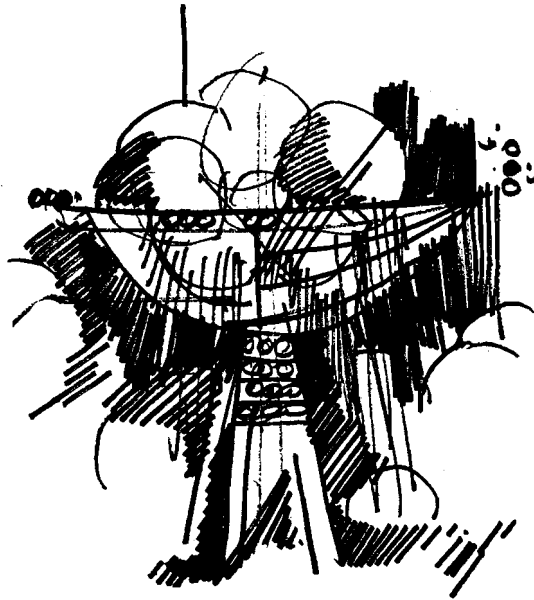
Film pomoću svojih sredstava i postupaka može da posreduje »saznanje« koje se ne odnosi samo na njegove predmete i radnje. Pored figurativnog i perceptivnog aspekta on može da razotkriva i suštinu stvarnosti koja je sakrivena iza pojava. On, dakle, ima i operativni i spoznajni karakter. I kao treće — originalnost savremene misli leži u tome što istina nije rezultat suda o vrednostima, već kontakta sa svetom. I, kako je rekao Merlo-Ponti, ovaj kontakt je plodnosan samo ako predstavlja povratak na stanje prvobitne stvarnosti kada čovek još nije dostigao intelektualnost. Kod filmskog »saznanja« treba razlikovati i njegovu »energetiku«; drugim rečima, tu se radi o jednoj vrsti afektnog saznanja čiji je koncentrat, dakle, i filmski šok.

(Sa češkog prevela
MILADA PAVLOVIĆ)



V DEO

PRIKAZI



MIRKO ĐORĐEVIĆ

UNIVERZALNI JEZIK MITA I SNA

U bajkama je prava istorija čovečanstva, iz njih se da naslutiti, ako i ne potpuno otkriti, njen smisao. Ima nekoliko osnovnih legendi čovečanstva koje pokazuju ili bar osvetljavaju put koji smo prevalili, ako ne i cilj kome idemo.

Ivo Andrić: Zapisi o Goji

Duhovna istorija Evrope, od njenih početaka do danas, u potrazi je za jedinstvenim jezikom komunikacije, za onim univerzalnim jezikom kojim govori kultura. I sam pojam toga jezika ima u sebi nečeg od panlingvizma, i sam je deo, ako ne i kompletan mit o čovekovom traženju jezika poruke koju kultura nosi. Uostalom, ima u tom pojmu tragova o utopijskoj viziji jedne budućnosti koja će se čoveku obistinuti u dalekoj budućnosti kao realnost jasna i potpuno dostignuta. Širenje ljudskih znanja, osvajanje autentičnog kulturnog prostora zapravo i nije ništa drugo nego traženje i postepeno nalaženje tog univerzalnog jezika — jezika koji nadilazi jedinku i postaje sredstvo sporazumevanja na višem nivou. Taj nivo uvek traži za sebe ime civilizacija i, shvatljivo je, s pravom. Tomas Man je jednom duhovito primetio da je samo mitško uistinu tipsko, samo je mit oblik u kojem se postiže ona kondenzacija, onaj oblik koji sja iz bunara ljudskog sećanja, iz istorije kultura i civilizacija u dubljem smislu njihovog trajanja i važenja.

Reč je o jeziku poruke koji, kada govorimo o mitu, ide jednako putevima govorne, usmene civilizacije kao i knjigom i pismom.

Lucidna istraživanja Eriha Froma ovih oblasti kulturne istorije u najozbiljnijem su smislu na tragu tog univerzalnog jezika, u prvom redu, jezika mita i sna kao čovekovih prastanja. Snalazeći se između Frojda i Junga, From je svoja

istraživanja učinio više nego zanimljivim korišćenjem dostignuća modernih nauka i njihovih rezultata¹⁾.

U dubljem, strogo intelektualnom smislu, ovaj jezik je jezik kulture i svi ga jezici samo grade i dograđuju, a u odnosu na njega imaju čak sporedno, dijalekatsko značenje i važenje. Po Erihu Fromu, u ljudskoj kulturi to je jedini jezik u pravom smislu reči — jezik kulture u celini.

Enigma mitski kazana kroz priču o Vavilonskoj kuli ponovo je zaokupila umove istraživača i pokrenula ih na odgonetanje porekla trajanja kulturnih vrednosti i jezika izražavanja. U tom smislu uvek je i ponovo reč o jeziku kulture koji ima suvereno pravo da za sebe traži to ime. Čoveku naše urbane i moderne civilizacije, koja je postala u najvećoj meri komunikativna, potraga za univerzalnim jezikom postala je opsesijom, više od toga, avantura duha koji traži u većitom nemiru. Dublje uzeto, čovekovo je stvaralaštvo mitotvorno, *večito*.

Čini se, štaviše, da koliko god je velika i neutaživa žeđ za osvajanjem budućnosti, isto je tolika žeđ za dešifrovanjem i odgonetanjem jezika mita kao jedinog što nam je ostalo iz nezapamćenih početaka čovekovog prisustva na zemlji.

Za Eriha Froma mit i san su identični, a da je i san *realnost* — to nije apsolutno otkriće Frojdovo. Čovek starih kultura je namerno *odlazio* u san i ispitivao zagonetna stanja i tražio nove dimenzije svojih mogućnosti. Realnost u modernom smislu, scijentistički i čak pozitivistički uzeta, sužava čovekov prostor, ona postaje monotoni katalog stvari i predmeta. Međutim, vekovima su najuporniji bili pesnici, filozofi i sanjari — kao pravi pesnici su nalazili sebe, onaj svoj najintimniji deo i vokaciju, upravo tamo »*među javom i međ snom*«.

From je sebe suprotstavio Frojdu iako ga ne analizira u celini, već samo neke njegove zaključke. U tom smislu ljudska kultura se ne može objasniti Frojdovom formulom *libida*. No ipak osnovna linija istraživanja kod Eriha Froma nije toliko konfrontacija između Frojda i Junga ili sa njima, koliko određivanje značenja i važenja mita i sna kao neobičnih miljea u ljudskoj kulturnoj istoriji.

Mit nije izmišljotina ili prazna legenda — a tako se mislilo od vremena prosvetitelja do savremenih sovjetskih pozitivista — već je pravi, tipski

¹⁾ Ovaj je prikaz pisan povodom knjige *Zaboravljeni jezik* od Eriha Froma. Izd. Matica hrvatska, Zagreb, 1970.

izraz najbitnijih momenata i stanja čoveka kao kulturnog bića. Uprošćena tumačenja, ako su to uopšte tumačenja, sreću se naročito kod istraživača koji racionalistički princip uzimaju kao čudotvornu formulu i sužavajući autentični kulturni humani prostor najčešće zaboravljaju da su tek kultura i civilizacija postavile onu granicu između mogućeg i nemogućeg, između svesnog i nesvesnog. U savremenoj teoriji i praksi tzv. socijalističkog realizma imamo mnogo primera sasvim nesavremenog pristupa i načina razmatranja²⁾.

Međutim, pesnici u izvornom nadahnuću, pravi pesnici svi i svuda, jednako kao i filosofi nikada nisu priznavali tu granicu.

Analiza i tumačenje nekoliko mitova i zabeleženih snova iz istorije čovečanstva dokaz su smelosti ovog istraživača, a posebno teško iskustvenje priredio je sebi From na izuzetno *teškom* materijalu knjige biblijskog proroka Jone. Brojni istraživači proglašavali su ovu priču za čistu besmislicu polazeći od neobične fabule, od samog događaja. From je pristupio ovom *materijalu* na inventivan, sasvim originalan način. Biblijska *knjiga* jevrejskog proroka Jone koji je tri dana proveo u utrobi kita, kao da daje pravo onim istraživačima koji u celoj Bibliji vide samo šarenile legende i nepouzdana pripovedanje koje se, kasnije, pretvorilo u kanon i dogmu.

Na ovome mestu nećemo ulaziti u ona popularna apologetska tumačenja koja sve objašnjavaju formulom *volje božje*.

Biblija se do danas uglavnom, na dvojak način tumačila ili se i danas tumači: ili kao sveta knjiga koju su pisali ljudi direktno nadahnuti bogom, pozvanih i posvećenih jevanđelista, ili kao knjiga, kulturni spomenik jedinstvenog značaja, koju su pisali pisci i koja čuva u sebi delove ili celine veoma starih mitova i predanja, zabeleženih u određeno vreme. Ovo poslednje, kritičko tumačenje, u naše vreme, razume se izvan Crkve, sve više osvaja sebi mesta bogačeno neprestano novim nalazima i ispitivanjima tekstova.

Pomenućemo samo da je bilo, a ima i danas mnogo veoma različitih shvatanja: profesor Kosidovski vidi u biblijskim pričama ostatke davnih

²⁾ Ovakvo uprošćeno tumačenje stvarnosti kao i istorijskih kulturnih vrednosti, famoznu *subjektivnu sliku objektivne stvarnosti* koju neguje literatura, skrivio je N. G. Černiševski. Zastupnici soc-realizma uvek se pozivaju na njega. Pre više od pola veka na stranicama Letopisa MS, knj. 117. i 118, pišući protiv takve estetike, Laza Kostić je bio kudikamo *savremeniji*. — Nap. M. Đ.

mitova čiji se smisao zagubio ili zamutio do te mere — u mitskom materijalu to je česta pojava — da ga više ne možemo nikako razabrati³⁾. Za Lea Taksilja reč je o čisto besmislici koju u najboljem slučaju treba uzimati kao zabavno štivo — tako on postupa sa Biblijom u celini⁴⁾. Savremeni teolozi, oni iz holandskog kruga posebno, gledaju na knjigu proroka Jone kao i na ostale biblijske priče kao na izuzetnu književnu vrstu čija je najvažnija odlika posebni, danas zagubljeni jezik literarne simbolike čiji je cilj da iskazuje ne spoljni događaj, već suštinu preko slika i bogatih figura⁵⁾. Sam, pak, Erich Fromm bavio se značenjima ovoga dela u svetlosti svoje teorije mitova i snova i ranije, u posebnoj knjizi⁶⁾. U svakom slučaju radi se o jednom značajnom spomeniku ljudske kulture koji se ne može zaobilažiti, već naprotiv, koga treba ispitivati interdisciplinarno.

U delu *Zaboravljeni jezik*, međutim, neumorni Erich Fromm je pristupio uopštavanjima izvodeći celovitu teoriju o značenju i važenju starih tekstova, njihovog smisla i poruke. Problem je, u prvom redu, iznaći simbolički jezik mita i sna jer bez te pretpostavke ne možemo doći do stvarne suštine, do njihove kulturne poruke. Umeti, dakle, čitati i razumevati mitove i snove. Mit i san čuvaju u sebi tajnu, oni su knjige napisane na nama nerazumljivom jeziku, na jeziku koji treba naučiti i znati — Erich Fromm bukvalno predlaže izučavanje ovog jezika u školama na način kako se uče i ostali jezici. Ovakvo mišljenje Frommovo prihvata se sve više među naučnicima kada pokušavaju da objasne kako jezik u konvencionalnom smislu nema često mnogo veze sa suštinom i počecima kulture mnogih naroda.

³⁾ Z. Kosidovski: *Biblijske legende*, izdanje SKZ, Beograd, 1955. godine.

⁴⁾ Лео Таксиль: *Забавная библия*, изд. Поллитературы, Москва, 1964. Ova knjiga Lea Taksilja posebno je popularna u Sovjetskom Savezu, gde je, mnogo izdavana posle Oktobra, pogodovala razvoju ne mnogo naučnog, militantnog ateizma, karakterističnog za period poznatih birokratskih devijacija. Nekoliko momenata iz života ovog dosta neobičnog čoveka — o njemu je kod nas malo pisano — otkriva nam istraživača uistinu tragičnog. U mladosti vaspitavan kod jezuita, Taksilj (1854—1907) kasnije je postao ubedeni ateista i napisao, pored čuvene *La bible amusante*, još mnogo značajnih knjiga i pamfleta. Pored knjige *Sveti ljubitelji pornografije* veoma je poznato njegovo pismo papi Leonu XIII, u kome je objavio da je čitavih dvanaest godina glumio konvertitu i pokajnika, Nap. M. Đ.

⁵⁾ Uporediti: *Novi katekizam*, izdanje kuće »Stvarnost«, 1970. god., pp. 60—66 kao i posebni registar pojmova i izraza vezanih za savremeno stanje ispitivanja biblijskih tekstova i njihovih vrednosti.

⁶⁾ Erich Fromm: *Man For Himself*, izdanje New York, Rinehart and col., 1947.

Sovjetski naučnik A. M. Kondratov čak misli da je pogrešno izjednačavanje kategorija rasa-jezik-kultura jer pravi jezik kulture ima, ako pogledamo početke kultura i civilizacija, univerzalno značenje. To je taj prastari jezik mitova i snova koji traži From a za koji Kondratov u svojoj posljednjoj knjizi kaže da nema veze sa konvencionalnim jezikom kao socijalnom pojavom⁷⁾.

Celo pripovedanje proroka Jone je, jednostavno, san prikazan u jednom književnom delu sazdanom od enigmatičnih simbola do vrhunca rafiniranog literarnog izraza jednog davno minulog doba. Postoji manifestni i latentni izraz sna kojim se na osobit način zahvata stvarnost. Sama fabula, događaj, koji je tako naivan i čudan, pripadaju manifestnom sloju, dok se ono dublje, sama poruka i suština iskazuju kroz simboliku latentnog sloja, u čemu je i smisao i suština ovog biser-dela biblijskog korpusa.

Tako se iz fantastične priče o čoveku koji beži ispred božjeg glasa otkriva tragična dilema čoveka, životna dilema pred savešću i činom, dilema koja se razrešava u snu — utroba kita je onaj infantilni odlazak i povlačenje u sigurno. Međutim, sam kraj Jonine *knjige* kao da zbunjuje Froma, a reč je, najverovatnije, o kasnijim dogradivanjima koje je učinilo vreme ili pak *ideološka* revnost tvoraca Biblije kakvu danas imamo pred sobom.

Na sličan način objašnjava From i biblijskog Josifa čiji su snovi remek-delo prikazivanja snova i ujedno prvi pokušaji tehnike njihovog tumačenja.

(Reklo bi se, istina, da From to čini manje uverljivo od romansijera Tomasa Mana, no treba imati na umu da je Manov Josif događaj imaginacije i stvaralačkog uzbuđenja, jednom reč *junak* romana).

Šta je, zapravo, mit?

Nema sumnje, mit je kondenzovana stvarnost oslobođena nevažnih detalja, *istorijskog*, slika čoveka i sveta iz doba kada je čovek svetu i silama prirode govorio *ti*, kada je bio u jedinstvu i nerazdeljenosti sa svetom. Mit je uvek kozmološke prirode svojom temom, njegove teme su *večne*, nezaobilazne. Ta znanja o mitu kao pojavi i problemu nisu veliki korak, ipak, u njegovom tumačenju i odgonetanju. S jedne strane, nalazimo se pred alternativom da ga ili odbacimo kao nešto prerazumsko i bez veze sa stvarnošću i istorijom ili da ga, s druge strane, prihvatimo kultski, verom.

⁷⁾ A. M. Кондратов: *Погибшие цивилизации*, изд. «Мысль», Москва, 1968. год.

Mit, jednako kao i san, teško se podaje racionalnom, kritičkom prosuđivanju i ispitivanju. Ver-nik prima mit ne vodeći računa o naslagama i promenama, a kritičko prosuđivanje lišava mit, najčešće, njegove prave i dublje suštine nemoćno da ga objasni. Pa ipak, jedini način je pristupiti mitu kritički, ali sa merom i znanjem i još sa darom invencije koja ovde igra gotovo presudnu ulogu. Samo tako možemo razumeti činjenicu da pesnici i pisci bolje od naučnika *znaju* i shvataju mit i san.

Istraživači nisu do danas odgovorili na pitanje da li je mit filozofska pojava jer nudi objašnjenje ili je pak po strukturi čisto religijski fenomen jer sadrži i *odgovore* na sva pitanja o čoveku, svetu i postanju.

Isti se problem može i na sledeći način postaviti: ne posmatra li se mit često kao nešto posve sigurno, ali čemu nedostaju *detalji* potrebni za objašnjenje i razumevanje? Postavljajući celi problem nešto drugačije, neki američki autori ističu, na primer, da su Jevreji izgradili svoj Stari zavet na rafiniranom pojmu apstrakcije i tako se udaljili od mitotvornog unoseći konkretno i istorijsko⁹).

No bez obzira na mogućnost različitih tumačenja, za Froma je bitno shvatiti jezik mita i sna, naučiti ih.

Držeći se jezičke strukture u smislu svoga otkrića, From drugačije od Frojda objašnjava mit o kralju Edipu. U Edipu je reč ne o incestu, već o sukobu oca i sina, problem je u autoritetu. Taj problem jednako važi kako za pojedinca, tako i za državu kao organizovan i oblik ljudske zajednice. Razvijajući svoju misao vodilju, on iznosi činjenice koje njegovu teoriju vezuju za poznate Bahofenove i Morganove stavove o poreklu civilizacije. Poreklo civilizacije treba tražiti u pobe-di patrijarhata nad ranijim oblicima i menama vezanim za to. Matrijarhalni i patrijarhalni principi stoje na počecima i nastavljaju da traju u sukobu tokom vremena.

Isti će princip sprovesti From i pri analizi vavilonskog mita *Enuma Elisch*, koji govori o postanju i na slikovit način prikazuje vladavinu velike Majke ugroženu od sinova.

U svim ovim mitovima živi ideja — sažmemo li Fromova istraživanja, otkrića i duhovite parale-

⁹ Vrlo zanimljiva tumačenja imamo u trojice američkih autora u njihovoj knjizi: Frankfort-Wilson-Jacobson *The intellectual adventure of ancient man*, Chicago press. Geneza moderne misli ide ovako: mitski oblik su narušili Jevreji svodeći mitsko na najmanju meru, a Grci su iz toga razvili, kasnije, kritičku misao. — Nap. M. Đ.

le — beskrajne i neuhvatljive starosti o mogućnosti očovečenja, izgradnje života izvan svake prinude, života u svetu bez presije ili, kako Markuze kaže, izgradnje nerepresivne civilizacije. Ova dalekosežna misao najbolje se da naslutiti iz Fromovih analiza i tumačenja *Sabata*, subote, koje se održalo do danas. Smisao ovog čina je u tome, kao što treba tumačiti uopšte pojam praznika i praznovanja, što određuje prostor čovekove nenarušene, zagarantovane slobode. To je i smisao traženja mira i misaone tišine za kojom čezne čovek jer tek u njoj stvaralački živi i dela. Simboličkom sintaksom mita i sna to može izraziti čovek izrazom o suprotstavljanju praznika radnom danu, pretapanju mača u ralo i tako dalje.

Fromova se istraživanja završavaju kraćom analizom dela *Proces* Franca Kafke. I pri tumačenju ovoga dela primenjena su *gramatička* pravila univerzalnog jezika mita i sna. Kafkin jezik je onaj simbolički jezik mitova i snova, mitski jezik konačno nađen za nov način izražavanja čovekove zapletenosti i začuđenosti pred svetom i samim sobom. Kafka umetnik je enigmatičan do skoro neshvatljive lucidnosti. Enigma je sledeća: realno i irealno, moguće i nemoguće, san i java prožimaju se tako da izražavaju najautentičniji kontekst samoga života. Otudene sile progone čoveka i progonjeni čovek traži izlaza iz sveta koji postaje i tamnica i nada da će biti nešto drugo bolje, svet shvaćen, pokoren, svet čovekov. Ako je čovek najveća vrednost, on će tu vrednost braniti u borbi protiv nametnutih autoriteta.

Posle mnogih tumačenja, From otkriva još jednoga Kafku, — možda, u izvesnom smislu, onog pravog!

Obilje činjenica, poznatih i sasvim novih jednako, From je podredio svojoj metodi i vezao u celovit sistem koji ima red, vezu i smisao i izrekao plastično i uverljivo. Taj stilski manir još jednom prezentira Froma poznatog nam iz ranijih knjiga, metodičnog i punog averzije prema svakom dogmatizmu.

INDUSTRIJSKO OBLIKOVANJE

ČASOPIS ZA UNAPREĐENJE DIZAJNA
BR. 1, 2/1970.

Usko vezan za napredak industrije i tehnologije, dizajn, kao posebna kreativna disciplina, doživljava punu afirmaciju tek u toku poslednjih nekoliko godina, iako začetke treba tražiti čitavih pedeset godina unazad.

Dvadesetih godina ovog veka nagli porast industrije u Evropi prouzrokuje pravu poplavu tržišta proizvodima, koji izmiču svakoj estetskoj kontroli. Iz potrebe za suprotstavljanjem toj anarhičnoj vulgarnosti rađa se škola, više od toga, čitav duhovni pokret, poznat pod imenom bauhaus, čiji je cilj da integriše individualnu kreaciju u tehnologiju i produkciju masa.

Danas, kada nas pola veka deli od tih pionirskih dana, uočavamo tri faze u evoluciji dizajna. Prva, idealistička faza, vezana uglavnom za bauhaus, predstavlja pokušaj da se, u ime umetnosti, čovek zaštiti od mašine.

U drugoj fazi dizajn zastupa isključivo interese proizvođača, pokušavajući da šokira raznim napadnim dekorativnim detaljima, ne upuštajući se u analizu stvarnih potreba potrošača.

Zloupotreba estetizma prvih američkih dizajnera neminovno je morala da izazove reakciju, koja se manifestuje u pojednostavljenju formi, kao i u svestranoj analizi tržišta, uz dužno poštovanje psihologije potrošača, kao i raznih socioloških faktora. To bi se moglo nazvati trećom, sadašnjom, fazom evolucije dizajna.

Uprkos mnogobrojnim i raznovrsnim manifestacijama industrijskog oblikovanja širom sveta, započinje se da ni do danas nije potpuno potisnut sistem primitivnog dizajna, dekorativnih tendencija, niti potpuno sprečen razvitak »stilinga«. Za to postoje uglavnom dva razloga. S jedne strane, stepen industrijskog razvitka u raznim zemljama i sektorima proizvodnje nije isti. S druge strane, zanatstvo još uspeva da egzistira na tržištu, pa-

ralelno sa industrijom, primenjujući primitivni sistem oblikovanja, neku vrstu estetske korekcije, primenjene na produkte u jednom vrlo osrednjem industrijskom kontekstu. Industrijsko oblikovanje, u pravom smislu te reči, ne može biti predviđeno, ni sistematski primenjivano, ukoliko produkcija nije planirana, što zahteva visok industrijski nivo zemlje (zbog rokova isporuke i organizacije finansiranja, što je predmet posebnih i veoma opsežnih istraživanja).

Ipak se može reći da u ovom trenutku zanatstvo preživljava period krize. Ono ne može više da zadovolji potrebe široke publike, sve više orijentisane prema intelektualnim i estetskim preokupacijama. Zanatstvo je prinuđeno da nalazi povoljna rešenja, kao što je mehanička reprodukcija predmeta oblikovanih rukom.

Smisao postojanja dizajna je, naprotiv, u tome što, suočeri sa masovnom produkcijom predmeta široke potrošnje, uspeva da ih kanališe u pravcu određenih estetskih i funkcionalnih vrednosti i na taj način brani tržište od vulgarnosti i utiče na formiranje ukusa potrošača.

Samo za deset poslednjih godina naša zemlja je učinila vidan napredak u domenu industrije i tehnologije. Domaće tržište, koje je još do pre nekoliko godina bilo gladno industrijskih proizvoda, kao i proizvoda široke potrošnje, počinje polako da se zasićuje. Mnoštvo proizvoda, analognog kvaliteta i funkcije, čini da i sporedni detalji, kao što su ambalaža i prezentacija, mogu da utiču na konačan izbor kupca. S druge strane, sistem samousluge u velikim prodavnicama potpuno potiskuje uticaj prodavca kao eventualnog savetodavca. Znači potrebno je privući i trajno zadržati pažnju potrošača, uliti mu poverenje već samim spoljnim izgledom proizvoda.

Stanje na tržištu utiče na produkciju, a potrošač utiče na stanje na tržištu. Iz toga se nameće zaključak da dizajn nije luksuz, koji se svodi na ugađanje malobrojnoj razmaženoj publici, već neophodna potreba, jedna od važnih komponenta u razvoju industrije. Tim je čudnije što je Jugoslavija, koja je već počela da se uklapa u evropske standarde, morala da sačeka maj 1970-e godine da bi dobila svoj prvi časopis iz oblasti industrijskog oblikovanja.

Glavni urednik časopisa, naš poznati stručnjak i publicista dizajna, prof. Miroslav Fruht, u svom uvodniku prvom broju časopisa objašnjava na kakve sve prepreke u našoj sredini nailazi uvođenje metoda i prakse industrijskog oblikovanja. Izuzimajući republičke privredne komore Slovenije i Srbije i komoru grada Beograda, prof.

Fruht navodi da ostala društvena tela i organi privrednih komora, odbori i komisije na raznim nivoima ne pokazuju potrebno interesovanje za pitanja dizajna. Veće interesovanje pokazuju neposredni proizvođači, oni koji očekuju da dizajn doprinese rešavanju kompleksnih problema proizvodnje, iako su i to pre obazrivi nagoveštaji nego masovna pojava.

Tim je veći značaj i odgovornost ovoga časopisa, jer tretiranjem problema industrijskog oblikovanja i prenošenjem domaćih i stranih iskustava iz oblasti uvođenja dizajna u proizvodnju neće samo obogaćivati stručno iskustvo i znanje dizajnera i ostalih profesija, usko vezanih za razvitak dizajna (arhitekta, tehničari, komercijalisti, ekonomisti itd.), već će direktno uticati i na one koji bi za razvoj dizajna kod nas trebalo da budu najviše zainteresovani da, poučeni tuđim iskustvom, prihvate dizajn i pomognu da se infiltrira u sve grane proizvodnje.

Časopis je oko sebe okupio široki krug uglednih dizajnera, kao i poznate društvene i privredne radnike. Iako je još rano donositi ocene i prognoze o uticaju koji će časopis izvršiti na proizvodnju, čini nam se da možemo reći, sudeći po prvim brojevima, da je izabrao srećan prilaz raznorodnim, veoma kompleksnim problemima, vezanim za dizajn. Prikazi iz oblasti ekonomije, sociologije, školske prakse, smenjuju se sa čisto stručnim prikazima i upoznavanjem čitalaca sa pojedinim rezultatima prakse dizajna, kroz proizvode različitih fabrika. Časopis nas tu i tamo obavestava i o novostima iz ove oblasti širom sveta. Zastupljeni su, znači, svi elementi koji jedan časopis ove vrste čine kompletnim. Možda je za diskusiju pitanje samo tehničke opreme časopisa, odnosno prostora koji se pojedinim problemima poklanja. Još je rano davati sudove, s obzirom na to da je časopis, u fazi formiranja svog definitivnog profila, još u dilemi kakvu, zapravo, ulogu treba da odigra u budućnosti, ali se ipak čini da je znatno veća pažnja posvećena komercijalnim i raznim drugim stručnim tekstovima, koji obrađuju probleme unapređenja proizvodnje i prometa robe ili se bave analizom razvojnih i komercijalnih službi i marketinga, nego samom dizajnu i rezultatima koji su, u vezi sa tim, postignuti u svetu i kod nas. U odnosu na jedan analogni strani časopis, s dužim stažom i većim stručnim iskustvom (DOMUS, CREE, MOBILIA, ARCHITECTURAL DESIGN), naš časopis INDUSTRIJSKO OBLIKOVANJE ima mali broj fotografija, ne najboljeg kvaliteta i ponekad dosta nesrećno organizovane stranice. Iz iskustva ostalih srodnih časopisa znamo da puno dobrih fotografija, sa malo smišljenog, prpratnog teksta, često mogu

mного više da popularišu određenom disciplinu nego brojne strane izvanredno umnog, stručnog teksta, koji često ostaje nepročitan. A cilj časopisa i jeste da na najefikasniji mogući način populariše dizajn i obezbedi njegovo prodiranje u sve grane proizvodnje.

Uz prikaz izložbe EURODOMUS 3, npr., nije data ni jedna fotografija, iako bi one, daleko najbolje, obavestile čitaoce o kretanjima savremenog dizajna u svetu. Svi ostali srodni časopisi, koji su doneli prikaz „Eurodomusa“, prpratili su ga brojnim, znalački odabranim ilustracijama.

Već duže vremena oseća se sve snažniji uticaj dizajna na arhitekturu; dizajn se sasvim prirodno protegao čak i do novijih preokupacija organizovanja prostora i unutarnje arhitekture. Zadatak koji se postavlja pred dizajnera kompletniji je od onog koji je ranije dekorater imao da obavi. Mnogobrojni prefabrikovani elementi sve više potiskuju tradicionalni način građenja. Arhitekta (ali ovde je arhitektura samo jedan od mnogobrojnih aspekata dizajna) uzima u svoje ruke kontrolu proizvodnje standardizovanih elemenata, koje će docnije upotrebljavati u svojim projektima. U našoj zemlji ta je praksa već uveliko uvedena. Uzmimo primer zgrade „Politike“ (arh. Bogunović i Janjić), čiji su fasadni elementi od aluminijumskog lima proizvedeni u fabrici „Impol“ iz Slovenske Bistrice, po projektu arh. Branka Kraševca. Međutim, za arhitekturu-dizajn u časopisu nije rezervisan ni najmanji prostor. Ostalo nam je da se nadamo da će sledeći brojevi proširiti svoje interesovanje i na tu granu dizajna, što će svakako učiniti časopis još potpunijim.

Uvođenje stalne rubrike o ergonomiji i njenoj najužoj povezanosti sa dizajnom, veoma je srećna inicijativa časopisa s obzirom na to da je to oblast o kojoj naša publika dosad nije imala prilike gotovo ništa da sazna sa stranica naših stručnih knjiga i časopisa.

Isto je tako za svaku pohvalu odluka časopisa da iz broja u broj upoznaje čitaoca sa uglednim predstavnicima dizajna kod nas i njihovim delom, praksa koja će se možda docnije proširiti i na odabrane predstavnike iz celog sveta s obzirom na to da savremeni dizajn nije stvar jednog naroda, pa mu samim tim ni granice nisu strogo determinisane.

IGRA I LJUDSKA KULTURA

Ljudska kultura je, najšire uzeto, pravi čovekov trag i dokaz njegovog prisustva na Zemlji, ulazak u svet čoveka. Čovekovi i um i snaga osvajali su i gradili tokom vekova i milenijuma ono što je izraslo u golem i sveobuhvatni kompleks kulture, slojevit i mnogostran, bogat i nepregledan. Pravi počeci kulture su i prvi čovekovi koraci u svet izvan sebe, na putu do čoveka. Zapravo, i ne postoji teorija o postanku i suštini kulture — postoje brojne teorije u mnogim oblastima gde čovekov um i istraživački instinkt traže i ne miruju.

Do danas su ponuđene mnoge formule za objašnjavanje porekla i smisla kulture, — *homo sapiens* iz vremena prosvetitelja, još poznatija *homo faber* i, najzad, holandski istoričar kulture Johan Huizinga zaokružuje svoja uistinu ingeniorna istraživanja formulom, preciznom i nepreciznom u isti mah kao i one ranije, *homo ludens*, u delu sa istoimenim naslovom. Najsugestivniji argumenat Johana Huizinge jeste isticanje činjenice da igra zaista prethodi kulturi, starija je od nje — a to je upravo ono što je i najspornije već tri decenije kako se ova knjiga pojavila¹⁾.

Ova knjiga izazvala je i još izaziva koliko divljenja toliko i otpora. Pa ipak, u jedno nema sumnje, ona je novina temom koju pokreće i neprestanom aktuelnošću načina na koji se pristupa materijalu kulturne istorije mnogih naroda kroz vekove i milenije.

Uostalom, to je još jedan susret sa autorom knjige *Jesen srednjeg veka*, poznate u našem prevodu već odavno.

Igra i njen značaj postali su ovde predmet zanimljivih ispitivanja, tačnije — reč je o ispitivanju igračkog i agonalnog svojstva kulture, igra kao izuzetno stanje čoveka kao tvorca kul-

¹⁾ Povodom knjige *Homo ludens* Johana Huizinge, izd. Matice hrvatske, Zagreb, 1970. godine.

ture prikazana je kao elemenat od prvorazrednog značaja. Igra, iskonsko stanje čoveka igrača, odvojena od grubog instinkta, bitnost njena i tvoračka moć i značaj izdvajaju poseban svet, onaj iznad profanog, svet čoveka koji traži i nalazi nove mogućnosti. Igra obuzima i nosi, uliva nade čoveku da može i mora reprodukovati sebe na višem nivou, iznad grube prinude i potrebe.

Čovek je igrač i kada je pesnik, filozof, graditelj, diplomata ili sveštenik, kada je lovac, ratnik ili sportista, — čovek se igra stvaralački, ne kao što se igraju deca i životinje oslobađajući suvišak energije — već na način koji ima pun i značajan smisao. On, čovek, večiti je i neumorni igrač i traži smisao svemu i daje smisla po meri kako ga osvaja razumom i čulima. On animira svet igrom, meri i izrasta kroz igru koja čuva prastari momenat čovekov i koja je očovečenje čovekovo u svetu.

Između igre i zbilje teško je povući granicu ili uspostaviti razliku jer su igra i kultura stanja koja se prožimaju, momenti koji se uzajamno žive i ostvaruju. Bitna odlika te uzajamnosti jeste *agonalni* princip, a razvoj civilizacije otuđuje, po svemu sudeći, kulturu od njene praosnove, od igračkog i agonalnog. Igra je pretvaranje života u viši sistem smisla i reda, stvaranje ritualnog i svečanog, praznik i pobeda nad svakodnevicom, nad njenim sivilom i banalnošću.

Sve oblasti čovekovog duha prožete su igrom ili se bar to može otkriti ispod *naslaga* koje su došle sa civilizacijom. U davnini, na samim počecima kulturne istorije, i rat je imao igrački, takmičarski karakter, razvijao je osećanje časti i viteškog poštovanja.

Huizingini pogledi na rat su veoma interesantni. Rat se mora, ipak, isključiti iz sfere igre i igračkog jer je moderni rat provala bestijalnosti varvarstva. Autor i nema nameru da odgovori na pitanje hoće li rat nestati iz istorije, hoće li biti eliminisan i koja je njegova budućnost, ali njegove analize pokazuju da razorna i divljačka moć rata rastu sa »civilizacijom«, naglo i stravično, nadnose se preteći nad sve ono što je sebi osvojilo mesto i ulogu ljudskih kulturnih vrednosti u gotovo svim oblastima života.

Jedina nada su snage humanog otpora koje mogu da povrate izgubljene vrline takmičarskog duha borbe i nadmetanja. Pri tom, ni trunke utopizma nema u objašnjavanju onoga što mi danas zovemo i imenujemo kao sukob moći i humanosti²⁾.

²⁾ Nacističko varvarstvo je, nepune dve godine od pojave knjige *Homo ludens*, opravdalo anticipacije Johana Huizinge. Huizinga sam, mirni i staloženi na-

U svemu je prisutan elemenat igre i njenog stvaralačkog delovanja, — a sve to vodi svoje poreklo iz mnogo starijeg oblika svetosti, mada se te karike koje spajaju epohe u razvoju i napredovanju kultura danas teško razaznaju. Igru samu, slobodnije rečeno, može da definiše samo igrač.

Duh takmičarstva i nadmetanja opšta je odlika ljudske ličnosti, čovekove prirode. Mnoštvo primera koje Huizinga navodi iz kulturnog stvaralaštva evropskih naroda možemo dopuniti primerima iz našeg narodnog stvaralaštva, gde u prekrasnom obliku leže isti ti drevni motivi: o nadmetanju momka i devojke, o pitaču kujundžiji i dovrtljivoj hitroprelji, mnogo pitalica i zagonetki koje nisu pusta zabava i dečja igra, nego pitanja koja rešavaju život i smrt, ona duhovita izazivanja i zazivanja na megdan uz poštovanje strogo prihvaćenih *pravila igre*, — a upravo su to baš oni momenti koji učestvuju u stvaranju *kulture*. U Vukovoj priči *Đavolak*, ako je dosta jedan primer samo, dečak prvi put u kolnu devojaka opaža celinu sveta jer je dotada živeo zatvoren u manastiru. Siže ove priče, neki ga zovu lutajućim sižeom, čuva u sebi jedan oblik mitske priče o Budi i njegovom otkrivanju sveta. (Ovi elementi i još mnogi drugi, kao turnirske svečanosti na primer, još su jedan impuls razmišljanju i istraživanju o starini, duhu i smislu našeg narodnog stvaralaštva i njegovih nesumnjivih veza sa prastarim tokovima svetske kulture).

Čovekovo ponašanje je, u suštini, igračko i agonalno. Od davnina je znanje shvatano kao opredmećena moć, kao izuzetna snaga koja je uvek iznad grube fizičke sile i slepila moći. Sa razvojem civilizacije možemo bukvalno govoriti o znanju kao proizvodnoj snazi neslućenog domašaja. Znati i umeti, saznavati je oduvek bilo najdostojnija moć kojom se prodire u zagonetku postojanja sveta i čoveka. Filozofiji prethodi igra gonetanja koje je neka vrsta primitivnog filozofskog dijaloga, jer prava filozofija kao i primitivno gonetanje imaju zajedničku crtu u tome što se nikada ne odvajaju od same suštine čoveka i sveta, što se uvek kreću oko *poslednjih stvari*. I sama jezička struktura najprimitivnijeg oblika gonetanja opominje, makar, na traženje filozofskog jezika kroz oblik dijaloga. I filozofija i gonetanje, jednom reči, nastoje da prodru uvek *iza* same vidljive i shvatljive stvarnosti.

učnik, predan istraživačkom radu do zanosa, podelio je sudbinu naprednih ljudi svoga doba. Godine 1940. nacisti ga hapse i odvođe u logor gde je ostao više meseci. U to vreme bio je profesor u Lajdenu. Posle puštanja iz logora naučnik se povlači u selo Goldern i umire 1945. godine. Do same smrti nastavio je svoja proučavanja istorije i kulture evropskih naroda. — Napomena M. Đ.

Najbliži je Huizinga sebi i svojoj temi igre i njene kulturotvorne moći kada govori o suštini i igračkom karakteru poezije i umetničkog stvaralaštva u celini. Pesnički nemir nije nikada stvar samo svesti, on je, najčešće, konstrukcija bez jasnih logičkih veza jer uspostavlja i sam novi red, smisao i vezu, novu logiku na nov način već kao umetničko delo.

Pesnik je jedini *večni* igrač, jer pesnici ako nisu nadljudska bića, a svakako nisu, nesvakidašnje su pojave, — kao da su romantičari bili najbliži slici i liku pesnika — pojave najtajnovitije od svih pojava u kulturi. Oni su stvaraoci kao i mitske i božanske sile koje to pravo uzurpiraju. Pesničko se ne iscrpljuje samo u estetskom, pesnik je sveštenik kulta životne tajne, slobodnije rečeno.

Pradavno i suštinsko stanje agonalnog i igračkog karaktera kulture najbolje čuva mit i njegova forma, jer mit je prevashodno pesničko ili filozofsko delo.

Mitsko i pesničko imaju u osnovi igru sa mnogo elemenata svetosti. I lirsko i mitsko, kao tipski izrazi posebnih, sasvim izuzetnih stanja, udaljavaju se od logičkog u običnom smislu reči, pa je element *besmislice* samo preka potreba pesniku. Tako je od drevnih Upanišada do Šekspira i Pola Elijara ili Pabla Nerude i Hikmeta. Ma kako mi kritički ispitivali mitove i autentična pesnička dela, ostaje činjenica da njihove enigme ostaju, najčešće, i naše vlastite. Tako možemo reći da je mit kao i izvorni i pravi lirski *zapis* — *nepromenljivo* stanje sveta i čoveka. Na taj način i možemo da objasnimo onaj izvanredno visok domašaj i umetničku čaroliju mitova i legendi, priča i predanja. Neko je srećno rekao da su bajke za odrasle, a stvarnost za decu.

Jezik pesnički, jednako kao i onaj mitskih tekstova, najbolje čuva igračko i agonarno koje je prethodilo kulturi.

Razume se, Huizinga ne misli da umetnost i kultura uopšte nastaju iz igre neposredno. Tom Šilerovom mišljenju suprotstavlja umetnost i *kulturu* pećinskog čoveka i njegovu sliku sveta. Kultura potiče u igri, nastaje u igri i kao igra u prvom redu kao čovekovo delo postignuto radom i osvajanjem. Igra je značajan činilac u nastajanju umetnosti i kulture, ali ne i odlučujući — tu su počinjali i traju i danas nesporazumi oko Huizinge. Rad nije zaobiđen kao okvir i uslov, kao stvarni impuls.

Taj je princip odigrao, a igra i danas, ulogu kod čoveka u ratu i miru, u porodici, na turniru

i u državnoj zajednici kao jedinstvenom obliku nagomilane moći.

Tu činjenicu prati Huizinga kroz najznačajnije epohe svetske istorije kulture. Svaka moć, a moć državna posebno, kada dostigne svoj najviši stupanj, počinje, po logici svoje strukture, da traži dublji smisao svog postojanja, neku svoju misiju. Odatle slede dva smera: ili grubi, brutalni imperijalizam, ili pak traženje humanosti čak i po silaznoj liniji dekadencije i opadanja.

Kada umiru i nestaju državni oblici i menjaju se socijalne strukture i sistemi, kultura kao vrednost i poruka ostaje, nasleđuje se. To vidimo u istoriji Grčke, Rima, srednjega veka, preko baroka, rokokoa do početka XIX ili XX veka.

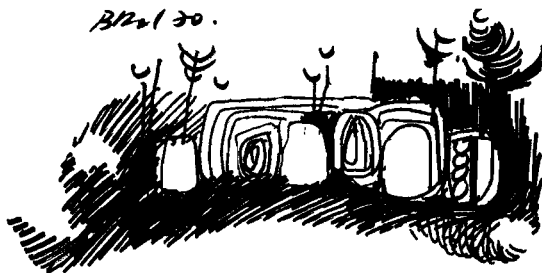
Pa ipak, kao da sve više i više izmiče iz vidnog polja ta kulturotvorna moć igre i njena agonalna suština u zdravom smislu, bar sa dolaskom novoga doba industrijske epohe. Sa XX vekom počinje da osvaja prostor onaj poznati *mančestarski* način mišljenja i, izgleda, vidno opada i zatire se igračko svojstvo kulture. Srednjovekovni turnir nije bio samo i čisto sportska manifestacija, već u osnovi kulturni fenomen, pozornica odmeravanja snage i mesto sticanja i kultivisanja kulturnih manira. (Opet jedan primer za prisećanje; u našoj narodnoj pesmi *Zenidba Dušanova* imamo čitav program viteških igara koji obuhvata i nadmetanja u znanju i pameti). Današnji duh u sportskoj kulturi kao da preti da preraste u puku igru zarobljenu tehnikom i veštinom, koje su, ako nisu samo same sebi cilj, u velikoj meri zadovoljavanje svojevrstne gladi za senzacijama čoveka potrošača. Moglo bi se reći da je savremeni duh sportske kulture u bespuću. I još, sport se najbrže pretvara u potrebu čoveka potrošača. Na te momente i na ta bespuća sugestivno opominju analize Johana Huizinge u ovom delu.

Ozbiljnost modernog društva koja ide do grubog praktičizma zatire igrački smisao kulture, ili ga bar ne prihvata uvek. Neće nestati igra niti kultura, ali igra kao biološka, fizička ili fiziološka manifestacija izgleda da će jedina ostati. Igra o kojoj govori Huizinga je inače ispunjena smislom, vezana uvek za duhovne sfere, uvek stvaralačka. Samo se u tom smislu može razumeti njegova nada da će elemenat igre uvek buditi impulse novatorstva.

Prihvatili mi ili ne svaku Huizinginu tezu ili način njenog interpretiranja, ostaje činjenica o sveprisutnosti i značaju igre u kulturi.

Samo pak pitanje o tome gubi li se konačno svaki trag čoveka igrača u modernim oblicima kulture i utapa li se čovek nepovratno u svet praktičizma i potrošnje, ostaje i ostaće još dugo otvoreno, razume se, za mnoge i mnoge naučnike istraživače. Izuzetak su, poznato je, savremeni proroci. U jedno nema sumnje: čovek će, kao prevashodno kulturno biće, uvek i nanovo nastojati i svakako i uspevati da spoji iskonski čar igre i moderni, neminovni, ritam života sveta u kome živi.

Sa ovom porukom, najvažnijom svakako, ostaće knjiga Johana Huizinge da živi u svetu među knjigama i među ljudima.



VUJADIN JOKIĆ

FILOZOFIJA KRITIKE UMA

IMANUEL KANT: KRITIKA ČISTOG UMA,
„KULTURA”, BEOGRAD, 1970.

Čudan je bio put Kantove „Kritike čistog uma”. Stvorena je na granici i raskršću epohe jedne misli. Zasela je u misao intelektualaca između Lajbnica i Loka, s jedne strane, i Hegela, s druge strane. Subjektivno, Kant je želeo revoluciju misli. Ona je sa Kritikom čistog uma, čini se, i počela. Doduše, u početku tiho. Onako kakav je i bio njen tvorac. Nešto kasnije revolucija je postala ono što treba da bude. Oko Kantove Kritike čistog uma stvorila se filozofska polemika. Više su je napadali nego branili. Mnogi je nisu ni razumeli, mnogi je i danas ne razumeju, iako o njoj, reklo bi se, meritorno raspravljaju. Kant je filozof nesporazuma. Počelo je sa Fichteom i Šelingom, a pravu, svakako, pravu reč imao je Hegel. Nesporazumi su se nužno morali roditi. Kant je hteo i svakako, napravio „kopernikanski obrt”. Filozofiju je okrenuo od stvari ka čoveku. Jasno, to je tražilo da se i u saznanju i u metodološkom pogledu učini mnogo. Zadatku su morali biti adekvatni i metoda i znanje. Kant se našao između novog znanja i „stare” metode. Naime, između moderne nauke i stare metafizike. On je, upravo, hteo da reši pitanje (to veliko pitanje) mogućnosti metafizike pored moderne nauke. Um, znači, sa Kantom preuzima izuzetnu ulogu da ispita svoje mogućnosti u saznavanju sebe i saznavanju stvari.

Dakle, treba, pre svega, sprovesti kritiku mogućnosti organa saznavanja — uma. Zato treba pronaći čvrsto uporište na osnovu kojega bi se došlo do opštih i nužnih saznanja. To uporište je moć ljudskog uma i njegove apriorne forme saznanja. Kant je tako svoj filozofski sistem počeo izgrađivati preko odgovora: kako su mogući sintetički sudovi a priori? Njihovo postojanje za Kanta je aksiom. Filozof je bio potpuno ubeđen u sintetičku moć uma, a ona je upravo takva što ne dolazi iz iskustva, već a priori. Dakle, radi se samo o tome kako su ovi sudovi mogući. Kant je, tako, već se uočava, odvojio

formalno od sadržajnog, pojavno od stvarnog, tj. otvorio mogućnost i njihovog protivstavljanja. Da bi dokazao kako su mogući sintetički sudovi a priori, Kant je saznanje podelio na tri osnovne moći: Čulnost, Razum i Um. Svaki od ovih stupnjeva ima sintetičku funkciju koja je čista forma. To su čisti transcendentelni elementi saznanja.

Čulnost je prvi stepen saznanja. Prostor i vreme su forme naših opažaja. Prostor, na primer, nije ništa drugo nego samo forma svih spoljašnjih čula. Prostor je subjektivni uslov čulnosti, jedino je pod tim uslovom spoljašnje opažanje moguće. Međutim, ovi izvori saznanja imaju tom apriornošću i svoje granice. Oni se odnose na predmete samo kao pojave, a ne kao stvari po sebi. Kant je tako celokupnu čulnu stvarnost sveo na pojavu, suprotstavljajući joj „stvar po sebi”. Ovim je Kant priznao, dalje, da postoje stvari subjektiviteta, ali su nedostupne našem saznanju. Dakle, sintetički sudovi a priori su mogući samo u koliko se odnose na predmete čula i važe samo za objekt mogućeg iskustva.

Razum je, rekli smo, po Kantu druga moć saznanja. I ovde kao i kod čulnosti on nastoji da pronađe čiste forme. U prethodnom nivou saznanja Kant je pokazao da su mogući čisti sintetički sudovi a priori (u čistoj matematici). U ovom delu on pokazuje mogućnost sintetičkih sudova a priori „čiste” prirodne nauke. Ovde pojmovi pripadaju mišljenju, a ne opažaju, oni su elementarni a ne izvedeni. Sva razmatranja oko funkcija razuma u saznanju Kant temelji u stavu da se sve radnje mišljenja mogu svesti na sudove — razum se uzima kao moć suđenja. Ovde je važno spajanje — elementi spajanja moraju biti nužni i opšti. Dakle formalni. Tako se dolazi do „čistih” pojmova razuma koji se zasnivaju na principu sintetičkog jedinstva a priori. Ovih ima koliko ima logičkih funkcija u svim mogućim sudovima. Po Kantu, tih funkcija ima četiri-četiri kategorije: kvantiteta (jedinstvo, množina, celokupnost), kvaliteta (realitet, negacija, limitacija), relacija (inherencija i supstancija, kauzalitet i dependencija, zajednica ili uzajamnost), modalitet (mogućnost-nemogućnost, egzistencija-neegzistencija, nužnost-slučajnost).

Prva funkcija razuma je da on *razume* da zamisli predmete kao što su nam predmeti funkcijom čulnosti dati. Postoje dva načina da se to postigne: ili iskustvo čini mogućim pojmove, ili ovi pojmovi čine mogućim iskustvo. Kant pristaje uz ovu drugu soluciju, jer kako on kaže: kategorije sadrže osnovne mogućnosti svega iskustva. Kant je bio čvrsto ubeđen da samo sintetička funkcija ljudskih saznajnih moći nosi u sebi nužnost i opštost koju imaju naučne istine, ko-

jima mora da teži svako pravo saznanje. Ovo se ispoljava kao postojano jedinstvo svesti kao samosvesti ili apercepcije.

Dakle, i ovde je Kant dosledan svom opštem stavu da se nužnost i opštost saznanja mogu naći samo u subjektivnim principima (čulnosti — prostoru i vremenu i razuma — apriornim formama razuma — kategorijama). To ne treba tražiti van granica mogućeg iskustva — stvar se može saznati samo kako nam se ona pojavljuje. „Stvar po sebi” ostaje nepoznata.

Međutim, Kant je vrlo dobro znao da se ljudskom umu ne mogu postaviti granice. On je znao da je u prirodi uma da prelazi granice. Baš od takvih pitanja metafizika i opstoji. Zato se i Kant morao zapitati i zapitao se da li je metafizika nauka. To je područje ideja, područje protivurečja bez izlaza. Velika je razlika između pojmova razuma i pojmova uma. Prvi se ograničavaju na razumevanju, drugi na shvatanju. Ove druge pojmove Kant je svrstao u tri klase (ideja): ideju duše, ideju sveta i ideju boga. Ovo izlaganje je Kant izveo i doveo do izuzetne filozofske spekulacije. Na kraju je pokazao da ljudski um uvek zapada u protivurečnosti sa samim sobom uvek kad pokuša da stvori opšte i nužno saznanje. Kant je naveo poznate četiri vrste antinomija. U svakoj od njih se mogu naći dokazi kako za tezu tako i za antitezu. Svugde su tu ideje zadate umu, a ne date. U tom i takvom smislu metafizika nije za Kanta moguća. Nema sigurne nauke o besmrtnosti duše, o slobodi volje i postojanju boga.

S ovim namerno završavamo da bi istakli epohalnost Kantovog dela. Epohalnost koju su mnogi često iskazivali, i koja čini da će ovo delo stalno postojati u filozofskoj literaturi. Epohalnost, pre svega, u isticanju kao nikad dotada delatne strane subjekta. Dakle, bez obzira na ozbiljne primedbe koje su još ranije učinjene Kantu, posebno na Hegelove primedbe, ovo delo ostaje kao velika prekretnica filozofskog saznanja, delo koje je konstitutivno delovalo i na Marksa, delo koje će večito pokazivati kako ljudski um ima veoma čudnu sudbinu — „što ga uznemiravaju pitanja o koja ne može da se ogluši, jer mu ih postavlja sama priroda uma, ali koja on ipak ne može da reši, jer ona premašuju svaku moć ljudskog uma” (Kant).

MILENA KOSTADINOVIĆ

ĐERĐ LUKAČ: TEORIJA ROMANA

»VESELIN MASLEŠA«, SARAJEVO, 1968.

Kada je 1920. godine u Berlinu objavljeno jedno od prvih dela Đerđa Lukača (György Lukács) »Teorija romana« (Die Theorie des Romans), sam autor je već umnogome izmenio svoja shvatanja proučavajući i usvajajući marksizam. Svoja prva dela »Duša i forme« (Die Seele und die Formen, 1911) i »Teoriju romana«, koju je završio u toku prvog svetskog rata (1916), smatrao je već 1918. godine neuspešnim pokušajima i proizvodima jedne preživle etape svog intelektualnog razvitka. Dvadesetih godina Lukač, po sopstvenim rečima »pokušava da prihvati marksizam« i piše dosta hvaljeno a još više napadano delo »Istorija i klasna svest« (Geschichte und Klassenbewusstsein 1923). »Kasnije sam uvideo da je put »Istorije i klasne svesti« bio pogrešan u ponekom pogledu, i tako sam »Istoriju i klasnu svest« jednostavno ostavio za sobom¹, izjavljuje Lukač u jednom nedavno objavljenom intervjuu. Danas, čvrsto stojeći na pozicijama marksizma, Lukač radi na jednoj ontologiji društvenog bića (gesellschaftlichen Seins) ulažući napore da marksistički metod, koji smatra jedino ispravnim, suprotstavi nekim drugim, još uvek vladajućim, ali po sopstvenom ubeđenju promašenim metodama.

Za svoje delo »Teorija romana« sam Lukač je nedavno izjavio da uvek treba imati na umu da on tu istupa kao mlad građanski opozicioni pisac, polazeći od utopističko-romantičkog antikapitalizma. U gotovo pet decenija docnije napisanom pogovoru za ovu knjigu autor ističe da je ona nastala »u raspoloženju stalnog očajavanja nad svjetskom situacijom«². Sam pisac se u to vreme nalazio »na prelazu od Kanta ka Hegelu« ali ipak sa neizmenjenim odnosom prema metodi takozvanih duhovnih nauka. Važno je napomenuti da se ovaj Lukačev odnos zasnovao na uticajima Diltaja (Dilthey), Zimela (Simmel), i Maksa Vebera (Max Weber).

¹) »Književne novine«, »Vrednovanje jednog životnog dela«, 4. jul, 1970.

²) Đerđ Lukač, »Teorija romana«, Sarajevo, 1968, str. 6.

Knjiga predstavlja, što i sam podnaslov kazuje, »jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature«. Treba napomenuti da je u svom prethodnom, već pomenutom, delu »Duša i forme« Lukač istakao da razne književne forme izražavaju određene sadržaje duše, gde svakom književnom obliku odgovara određeni sadržaj i obratno. U istoj knjizi Lukač kaže da »filosofija i umetnost predstavljaju »forme«, tj. izraze izvesnih vizija sveta, izvesnih načina osećanja čoveka i sveta i njihova vrednost ne leži samo u nekom elementu istine koju donose, već isto tako u doslednosti s kojom izražavaju tu viziju«³.

Lukač tu razlikuje tri tipa vizije sveta i to: tragičnu viziju sveta, viziju eseja i viziju romana, da bi ovaj poslednji detaljno obrazložio u »Teoriji romana«. Izjavu autora da se on, pišući ovo delo nalazio »na prelazu od Kanta ka Hegelu« nikako ne treba shvatiti u smislu njegovog striktnog pridržavanja Kantovih i Hegelovih stavova o umetnosti ili estetici, već bi se pre moglo reći da su stavovi klasika nemačke filosofije služili Lukaču kao metodološko i konceptualno uputstvo za prilaženje problematici obrađenoj u ovoj knjizi. To naročito dolazi do izražaja u prvom delu knjige koji nosi naziv: »Forme velike epske literature u njihovom odnosu spram zatvorenosti ili problematika cjelokupne kulture«, gde Lukač vrši teorijsku istorizaciju postojećih estetičkih kategorija »s obzirom na jedno eminentno filozofskopovijesno razumijevanje epohalne diskrepancije između »zatvorenih kultura« i svijeta koji je nastao u onostranosti od supstancije »koja je već počela da blijedi«, u zahtjevu, »trebanju« totaliteta, koji se kao supstancijalno jedinstvo nepovratno izgubio i rasprsnuo«⁴. Lukač se u ovom delu javlja kao mislilac totaliteta. U »Teoriji romana« Lukač totalitet posmatra kao »formirajući prius svake pojedinačne pojave« i mada je uočavao različite stupnjeve totaliteta i dozvoljavao njegovo različito određivanje, Lukač je ipak ovu kategoriju uvek dovodio u vezu sa ljudskom stvarnošću i procesima društvenog zbiivanja. Za njega »totalitet kao formirajući prius svake pojedinačne pojave znači da nešto zatvoreno može biti savršeno, jer se sve u njemu događa, jer ne isključuje ništa i ništa ne ukazuje na jedno Izvanjsko koje je više savršeno; jer sve u njemu sazrijeva u čisto savršenstvo okivajući se kada je ono postignuto«⁵. Primer za takvu svoju tvrdnju Lukač vidi u svetu grčke filosofije i grčke književnosti.

³) Cit. prema: Lisjen Goldman: »Dijalektička istraživanja«, Sarajevo, 1962, str. 32.

⁴) Đerđ Lukač, isto, str. 127, (pogovor K. Prohića).

⁵) Isto, str. 23.

U okviru toga Lukač razlikuje ep, tragediju i filozofiju kao forme oblikovanja sveta. Osnovnu razliku između epopeje, tragedije i kasnije, romana kao i u njihovom poređenju sa filozofijom Lukač nalazi u specifičnom načinu odnosa čovjeka prema društvenoj i kosmičkoj celini. Za Lukača epopeja, nastala u staroj Grčkoj, predstavlja savršenstvo, jer svet u njoj prikazan postoji kao homogena, neraspukla celina, dakle kao totalitet. Ovo jedinstvo biva razrušeno i javljaju se nove forme oblikovanja stvarnosti i života. Ako epska poezija oblikuje »ekstenzivni totalitet života«, onda drama ili tragedija, kao drugi oblik koji Lukač dalje analizira, oblikuje »intenzivni totalitet bitnosti«. Kada je izgubljen bitak »spontano zaokruženog« totaliteta, drama može, uprkos tome, da iznade jedan svoj, problematičan svet. »Karakter koji stvara drama ... jeste inteligibilno Ja čovjeka, karakter epopeje — empirijsko Ja«⁶. Tako sada život postaje predmet epske poezije, ali »pojam života ipak ne implicira nužno njegov totalitet?«? Sam pisac se sada javlja kao hroničar koji posmatra čudnu moć slučaja, on »raspolaze« ljudskim sudbinama, premešta određeni životni fragment (kojem je on podario život), u jedan naglašen, uzdignut okolni svet, izdvojen iz celine života, otuda se zaokruženost epskih formi javlja kao subjektivna, sa manje ili više izraženim obeležjima lirskog. Lukač smatra novelu najčistijom umetničkom formom, u kojoj se konačni smisao umetnikovog oblikovanja, mada još neosloboden lirizma, javlja kao atmosfera gde besmislenost kao besmislenost postaje sadržajni smisao oblikovanja. To je ono što novelu oštro razgraničava od lirsko-epskih formi.

Lukačeva dalja razmatranja ograničena su na epopeju i roman. Ove dve književne forme Lukač shvata »objektivacijama« velike epske literature, a osnovna razlika između njih sastoji se u istorijsko-filosofskim situacijama u kojima su nastale. Razlika se sastoji i u tome što epopeja oblikuje sam sobom zatvoren životni totalitet, dok roman teži, oblikujući, da uzdigne skriveni totalitet života. Prelaznim oblicima od epopeje ka romanu Lukač smatra viteški roman, a posebno analizira Danteovu »Božanstvenu komediju« za koju kaže da čini prelaz od čiste epopeje ka romanu.

Za Lukača je roman »forma zrele muževnosti« koja se javlja kao suprotnost »normativnoj infantilnosti epopeje«. Obrazlažući svoju definiciju romana, Lukač kaže da je, za razliku od epopeje, zatvorenost sveta romana nešto nesavršeno,

⁶) Isto, str. 33.

⁷) Isto, str. 34.

a da se subjektivni doživljaj javlja jedino kao resignacija. Roman se za Lukača javlja uvek u protivstavu prema drugim književnim rodovima u čijim gotovim formama stoji bitak kao nešto »postajuće«. On kao forma predstavlja i jednu »nestalnu ravnotežu, ali sigurnu između postajanja i bitka, kao ideja bivanja postaje stanje, koje se, preobražavajući, uzdiže do normativnog bitka postojanja: „Put je počeo, putovanje je završeno“⁸. Konačno, roman je i »forma avanture«, a njegov sadržaj je sudbina junaka osuđenog na traganje za smislom, istorija njegove duše koja traži avanture nastojeći sebe da upozna da bi konačno odredila svoju vlastitu suštinu. Junak romana se tu javlja kao problematično, usamljeno biće, za razliku od junaka epopeje koji, vođen uvek nekom višom silom nije lišen oslonca. »Sudbine« ovih dvaju junaka Lukač objašnjava ovako: »Sve dok je svijet unutarne homogen, ljudi se kvalitativno ne razlikuju jedni od drugih; postoje, istina, heroji i nitkovi, čedni i zločinci, ali najveći heroj je samo za glavu viši od gomile sebi sličnih. A riječi dostojne naj mudrijih shvaćaju čak i najluđi. Vlastiti život unutarnosti je jedino tada moguć i nužan kada je ono što ljude međusobno razdvaja postalo nepremostiv jaz, kada su bogovi nijemi, a ni žrtva ni ekstaza ne mogu savladati jezik tajne, kada se svijet delovanja odvaja od ljudi i zbog te samostalnosti postaje prazan i nemoćan da bi prihvatio istinski smisao čina, postajući pomoću njih simbol i prelamajući ih (u simbole; kada su unutarnost i pustolovina zauvijek razdvojeni«⁹.

Drugi deo knjige predstavlja »pokušaj jedne tipologije romanesknh formi«, gde Lukač svoje, već izložene teorijske stavove o prirodi romanesknh formi dokumentuje mnogobrojnim primerima iz literature. Lukač ističe da između društvenog života i umetničkih dela uvek postoji izvestan nesklad. To se, dakako ogleda i u romanu, možda čak i najviše u romanu. On kaže da postoje dva vida nepodudarnosti duše i dela; duša je ili uža ili šira nego spoljni svet. Tu Lukač dalje govori o »demonskom sužavanju duše« kod Servantesovog »Don Kihota«, određujući to stanje pojmom »apstraktnog idealizma«. Tu Lukač govori o »Don Kihotu« kao prvom velikom romanu svetske literature, zatim o tragediji apsolutnog idealizma, o modernom humorističkom romanu, o Dikensu, Gogolju, Balzaku itd.

Drugi tip neadekvatnog odnosa između duše i zbilje, Lukač smatra, došao je najviše do izražaja u romanima nastalim u devetnaestom veku. Duša se tu postavlja šira i »prostranija« od zbilje i mogućnosti koje ona pruža. Dok se u prvom slu-

⁸) Isto, str. 53.

⁹) Isto, str. 47—48.

čaju, u slučaju apstraktnog idealizma duša morala boriti sa spoljnim svetom i time zapadala u konflikt sa njim, u ovom drugom slučaju prisutna je tendencija da se spoljašnji konflikti izbegnu, što Lukač određuje kao »romantizam razočarenja«. Najvećom nepodudarnošću između duše i dela, između ideje i zbilje za Lukača je vreme; proticanje vremena kao trajanje. Nemoć subjekta sastoji se u uzaludnim borbama protiv tog proticanja, koje se njemu javlja kao »nevidljivo pokretljivo biće«. Iz niza svojih konstitutivnih principa roman preuzima zbiljsko vreme, bergsonovsko »trajanje«. U jednom od svojih prethodnih dela Lukač je izrazio shvatanje da drama ne poznaje pojam vremena; u njoj je postignuto tzv. »jedinstvo vremena«, koje autor shvata kao istrnutost iz nezaustavljivog proticanja. U romanu, vreme je dato ujedno sa formom, dok čitavu radnju romana Lukač posmatra u krajnjoj liniji kao borbu protiv svemoći vremena.

Po rečima samog autora »Teorija romana« je ostala na nivou neuspelog pokušaja kako u pristupu tako i u izvedbi, ali se, u svojim intencijama, pravom izlazu približavala snažnije nego što su to njeni savremenici bili u stanju da učine¹⁰.



MIRKO ĐORĐEVIĆ

KULTURA – HUMANA SREDINA

Istorijski gledano, antropologija kao nauka relativno se kasno pojavila na akademskoj listi nauka i, ako istraživanja Bronislava Malinovskog doslednije interpretiramo, baš je ona jedina, dosledno svome imenu, kao u žiži sakupila dostignuća humanističkih nauka i učinila da sve zajedno zaista budu *nauka o čoveku*. Po meri kako su se pojedine nauke oslobađale sopstvenih zabluda i okretale stvarno čoveku kao najvišoj vrednosti antropologija je nalazila i osvajala svoj pravi teren i predmet ispitivanja. Čovek i kultura — širi se koncept ne može zamisliti niti prostije iskazati — prava su sredina antropoloških napora u nauci i uopšte, ljudskih traženja.

Ako nije precizno i jasno, u matematičkom smislu, — a on nije bio bez tih ambicija — pronašao funkciju svekolike ljudske kulture, Malinovski je, kao retko ko do danas, utvrdio funkciju antropologije kao prave nauke o čoveku u najdubljem smislu. Baš je u tome i novina i stvarni značaj ove knjige Bronislava Malinovskog, poslednje njegove knjige, koja se pojavljuje sada, relativno kasno, u našem prevodu ¹⁾.

Poljak Bronislav Malinovski je, već tri decenije posle svoje smrti, ime veoma poznato u nauci i vezano za tvorca čuvene *funkcionalističke teorije* ili škole o poreklu i smislu kulture kao najkompleksnijeg ljudskog fenomena. Njegovo prilično obimno delo, sporno i mnogo sporeno još za života naučnikovog, utisnulo je vidljiv pečat na gotovo sva savremena istraživanja o poreklu kulture, njenoj suštini i, posebno, njenoj budućnosti. Slobodnije rečeno, traženje funkcije kulture u stvarnom smislu je istraživanje sa nadom za njenu budućnost — a retko kad su ogromna energija i vedrina nade bile ovako plemenito u vezi kao što je to slučaj sa Malinovskim i njegovim delom. Gotovo svi koji su pisali o njemu podvlačili su da se Malinovski kao istraživač na-

¹⁾ Knjiga *A scientific theory of culture* Bronislava Malinovskog pojavila se još 1941. godine. Ovaj je prikaz pisan povodom našeg izdanja: *Naučna teorija kulture* od B. Malinovskog, izd. »Vuk Karadžić«, Beograd, 1970. g., 25. knj. biblioteke »Zodijak«.

slanja na stavove Emila Dirkema (Durkheim) pozitiviste i oca tzv. sociološke škole. Međutim, ne bi se moglo tvrditi da su Dirkemov koncert društva kao jedinstva psihičkih veza i kompleksa ideja i teorija Malinovskog o biološkoj osnovi kulture istovetni apsolutno iako teorija *kolektivnih predstava* Emila Dirkema takođe podrazumeva socijalnu uslovljenost svih društvenih institucija pa i morala, filozofije, religije i prava. Dakle, ipak vezan za Dirkema, Malinovski je razvio veoma originalnu školu ispitivanja fenomena kultura i civilizacija od onih najprimitivnijih do naše, savremene.

U delima R. Mertona i T. Parsonsa ne nalazimo samo odjeke ideja Malinovskog, već neposredni nastavak u duhu i tradiciji te funkcionalističke škole.

Zabavljen traženjima do samozaborava, uzbuđen otvrdnima do ekscentričnosti — Malinovski je, po svedočenju savremenika, bio veoma složena priroda — samouveren i uporan, on je deo po deo izgrađivao svoju teoriju kulture budeći veliko interesovanje na sve strane već od pojave prvih njegovih knjiga pa do danas ²⁾.

(Malinovski je bio još od detinjstva vaspitavan u duhu prirodnih nauka, izučavao je matematiku i Darvina posebno, i mnogo se kasnije bavio i interesovao za njih. Sebe je ipak našao tek u susretu sa velikim delom *Zlatna grana* Džemsa Džordža Frejzera. I nikako nije slučajno što će poslednji njegovi redovi biti *in memoriam* Frejzeru u kojima će u najboljem smislu izraziti svoj naučni i životni *credo*).

Interesovanje za magiju i religiju Malinovski zapravo duguje učitelju Frejzeru koji je isticao izuzetni značaj izučavanja baš magije kao forme mišljenja koja je prethodila religiji jednako kao i nauci. Međutim, Frejzer je magiju izvodio iz psiholoških asocijacija smatrajući je »lažnom

²⁾ Iako se knjiga B. Malinovskog pojavljuje tek sada kod nas — a dosada smo ga poznavali iz kraćih ili sasvim kratkih odlomaka po raznim zbornicima (na primer, videti *Teorije o društvu*, izd. »Vuk Karadžić«, Beograd, 1963, god., pp. 1127, 267, 898, 1002, 1034), Malinovski je bio poznat pa i izučavan u Srba još do rata, te ovaj susret s njegovim delom nije apsolutno iznenađenje.

S tim u vezi videti knjigu dr Jovana Erdeljanovića: *O počecima vere i o drugim etnološkim problemima*, Beograd, 1938. godine, izdanje Academia. Erdeljanović je odlično poznao delo Malinovskog i kontaktirao sa naučnikom, te je dao veoma zanimljiv osvrt na teoriju kulture i poimanje religije u društvu. Osnovni je impuls u čoveku koji i rađa kulturu, kao i religiju i magiju, neuništivi nagon održanja i produženja vrste. Na tu biološku konstantu nadovezuju se motivi: težnja za besmrtnošću i sveprisutnost smrti koja preseca sve ljudske prostore. Iz osnovne potrebe nastaju, kao instituti uvek, izvedene potrebe. — Napomena M. Đ.

naukom« i suprotstavljajući je religiji. Malinovski je odmah na početku svojih etnoloških i antropoloških istraživanja podvlačio da i magija i religija imaju socijalnu osnovu i funkciju kao i sveukupni kompleks što ga zovemo kultura u najširem smislu reči.

Ovaj stav Malinovskog je zanimljiv i po tome što je on izvesna odbrana religije iako je naučnik lično bio nereligiozan — što mu neće smetati da ističe, i s pravom, kako je religija u procesu kulture igrala veoma značajnu ulogu kao integraciona, kohezijska sila izuzetnog domašaja i značaja.

Uostalom, to je baš ta poznata i često ističana protivurečnost često prisutna u delu ovog naučnika — u tome, navodno, što je u osnov svega stavljao potrebu opstanka, biološku potrebu i iz nje izvodio najrafiniranije potrebe duhovne kulture i na isti ih način objašnjavao. Postupak Malinovskog ipak je kudikamo složeniji i inventivno bogatiji no što se to čini na prvi pogled.

Istina, u celokupnoj svojoj koncepciji kulture Malinovski polazi od obavezne i nezaobilazne činjenice čoveka kao biološke vrste i, štaviše, smatra da zaobilazanje ovih činjenica čini od antropologije, u najboljem slučaju, književnu romantiku daleku od svake prave nauke. Na taj način on sebe ograđuje od onih famoznih *kulturnih* zabluda prema kojima je kultura do te mere izgrađen a rafiniran fenomen odvojen od osnove koja ga je uslovlila, da je sama sebi dovoljna i autohtona u razvoju sveta i čoveka.

Kultura je za Malinovskog, dakle, integralna celina od potreba rada, ishrane i održanja do proizvoda duha — shvatanja, verovanja, običaja, instrumenat borbe čoveka za pobedu nad prirodom, u stalnom naporu da se izgradi, kultivira, nova sredina, kulturna sredina koja je jedina *humana sredina*. Čovek je, razume se, pri tom glavni animator toga kulturnog procesa.

Stvarajući kulturu, čovek meri sopstvenu funkciju u prostoru i vremenu zajednice u kojoj živi. A momenti zajedništva i organizovanosti sa svrhom su opšta i važeća pojava u svim kulturama i civilizacijama.

Kultura se izražava kao sistem, uvek sistem i institut, kao prihvaćena institucija, jer prava sadržina jedne pojave, otkrića, može biti iskazana samo i obavezno kroz instituciju. Izvan toga su svi fenomeni bez prave vrednosti — antropologiju ne zanima šta je u glavama Muhameda, Hrista ili, pak, Marksa, već oblici i društvene strukture koje su nastale i koje su uspele da se održe. Jednom reči, kulturni proces je

stvaranje instrumenata i statuta koje grupa prihvata i predaje u nasleđe kao autentičnu kulturnu tekovinu. U okviru toga procesa osnovni nagoni se pretvaraju u sve složenije oblike, kultiviraju se i prihvataju kao važeća norma zajednice, kao određena kultura.

Znanje kao stečeno i provereno iskustvo, osveđeno kao primenjivo, nastaje takođe, u istom procesu kulture.

Nauka, ma na kom stupnju i u kom obliku, i sama je poluga toga procesa kultivacije, ona projektuje sutrašnjicu i, naravno, ona stoji na počecima čovekovih traženja, na počecima kulturne istorije — čovek davnine imao je svoju nauku, sam čin susreta sa praksom koji je pokazivao, recimo, da je pronalazač i korišćenje vatre svrhovit i od opšte i trajne koristi. Već taj je momenat, sam po sebi, jedna revolucija, jedna čisto kulturna potreba.

Čovek je deo — svejedno koji — biološke sredine, ona ga uslovljava i određuje ma kako je on menjao i u kolikoj meri to uspevao. Međutim, staro pitanje svrhe i smisla čovekovog postojanja i duhovne delatnosti i stvaralaštva nije ovim objašnjeno, naravno. Kada podmiri osnovne potrebe i zadovolji osnovne nagone, čovek po zakonu svoje ljudske suštine nadovezuje sebe, ili nastoji da to čini, na novi i savršeniji niz potreba oblikujući sekundarnu sredinu uvek na nov i progresivniji način.

U toj novoj sredini, u tom višem sloju stvaraju se i oblikuju i institucionalno prihvataju oblici, način mišljenja i rada koji po prirodi svoga porekla imaju svrhu, iskazuju funkciju. Funkcionalnost se obavezno manifestuje kroz organizovane oblike, kroz strukture određene grupe, zajednice.

Pri tom, Malinovski razlikuje dve vrste imperativa: instrumentalne i integrativne.

Prvi su motivisani ekonomski, vaspitno i politički, pa podležu raznolikim promenama, dok drugi, znanje, religija i magija, povezuju kulturu i održavaju njenu poruku, funkcionalno u univerzalnom smeru.

I kada osnovne potrebe, biološke potrebe prerastu u viši, spiritualni red potreba i aktivnosti, na tom drugom stupnju nastaju i autentične, uvek kvalitativno nove, kulturne potrebe — religija i magija, na određenom stupnju, dopuna su empiriji, nadovezuju sebe na znanje. (Ovakvi stavovi daju, po svoj prilici, povoda brojnim sovjetskim istraživačima za primedbe, često uopštene i neprecizne, o Malinovskom kao antropologu koji fenomene kulturne istorije posmat-

ra izvan istorijskog konteksta). I umetnosti nisu, saobrazno ovome, daleko od svoje biološke osnove i uslovljenosti, — umetnost je reakcija organizma na boje, zvukove, ritmove i oblike. Razume se, ovo svođenje suštine umetničkog uzbuđenja na senzualno i telesno nije izdržalo kritiku, već odavno.

Ideje ljudske izlaze iz *glave*, ali su za antropologa zanimljive samo kao vrednosti koje imaju funkciju, koje su društveno relevantne. Funkcija je učinak, količina aktivnost koja se menja, proverava i potvrđuje svoju valjanost. Opet je na ovome mestu potrebno primetiti i podsetiti na kulturološke zablude u okviru kojih se filozofija, poezija ili religija posmatraju izdvojeno od institucije i njihove društvene funkcionalnosti. U naše vreme sličnu pojavu imamo, recimo, u isticanju značaja vere u ideologiju i njenu moć. Ideologija se, pa i najprogresivnija, često i tu mači i primenjuje kao čisto teološka kategorija. čak i kada je okrenuta protiv teologije kao institucionalizovanog oblika.

Razume se, Malinovski ne misli da sva kulturna infrastruktura izvire bukvalno iz biološke osnove i da je inicirana isključivo biološkom potrebom. Opremećena ljudska znanja i provereni sistemi etičkih vrednosti utiču i obratno, na samu strukturu i sveta i čoveka.

Ovaj funkcionalistički *ključ* Malinovskog važi na celokupnoj istorijskoj skali kultura i civilizacija, od najranijih do moderne, naše. Tipovi kultura i civilizacija nisu, razume se, isti, ali je u svima bitan udeo činioca funkcionalnosti. Institucionalna struktura je, dakle, univerzalna u svim kulturama: statut jedne grupe obavezuje na stvaranje i prihvatanje sistema vrednosti, a on se stvara putem materijalnog aparata. Tu Malinovski ističe, kao dokaz funkcionalnosti, te univerzalnosti, nekoliko principa i načela koja udružuju ljude i grupe.

Razmnožavanje, održavanje, blizina i susedstvo, udruživanje i integracija koji rastu sa kulturnim rastom čovečanstva — sve su to bitni i zajednički elementi opšteg kulturnog procesa. (Zanimljivo i značajno određenje Malinovskog: »Nacionalnost znači jedinstvo kulture«). Što se načela autoriteta tiče, recimo, treba razlikovati da sila stvara grupe, ali se te grupe bitno razlikuju od kulturne grupe nastale u procesu kultivacije i integracije kulturnih činilaca.

Kultura je kompleks, medij. kojim se postiže neki cilj, funkcionalni kompleks, i da bismo je razumeli, treba polaziti od osnovnih potreba pa ići ka izvedenima, jer i duhovne vrednosti, »spiritualni količnik kulture«, imaju svoj oblik i jezik, simbolički jezik. Taj simbolički jezik —

jezik, tradicija usmena i pisana, način mišljenja — nije ništa drugo do modifikovani izraz prvobitnog organizma, ljudske prirode koja je i omogućila preobražaj fiziološkog nagona i poriva u kulturnu vrednost.

Nijedna kultura niti *blaga* civilizacije nisu do te mere, i nikada neće sasvim, izmenile čoveka i do te mere ga preporodile da se ne bi moglo govoriti o ljudskoj prirodi kao osnovnoj pretpostavci.

Mnogi kritičari i istraživači dela Bronislava Malinovskog ističu da je naučnik, svodeći sve na biološki poriv i njegov razvijeni oblik funkcionalnosti, pozitivistički sasvim objasnio pojavu i značaj kulture. Istini za volju, Malinovski, prirodnjak i darvinist po vaspitanju i uverenju iz rane mladosti, ostavlja takav utisak. Pa ipak, duhovni profil kulture on ne zanemaruje, a posebno etičko načelo ljudskog kulturnog stvaralaštva. Baš to se načelo i najfunkcionalnije uklapa u njegov koncept.

Mnogi, pa i najvažniji stavovi teorije kulture Bronislava Malinovskog sporni su i često sporeni. Civilizacija je danas, bar u jednoj sferi i na određenom prostoru, podmirila osnovne ljudske potrebe i nametnula, i neprestano nameće, uvek nove duhovne, *kulturne* potrebe. Susret svetova, civilizacija, njihovo prožimanje i uzajamno življenje danas su činjenica, iako ne mnogo jasna i dovoljno ispitana. Ma kako i koliko protivrečan i, možda, nedorečen, Malinovski ostaje kao vizionar i graditelj mostova za susret svetova. Ako svrhovitost ljudskog kulturnog čina — a to je jedan od njegovih bitnih zaključaka — vodi stvarnom univerzalizmu danas kada se svetovi sreću i *pitaju*, Malinovski ostaje kao naučnik profetskog dara. XX vek je pravi momenat i šansa da ovo pitanje bude postavljeno.

VI DEO

OSVRTI



MILOŠ NEMANJIĆ

DVA SAVETOVANJA O KULTURI

Savetovanja o kojima će biti reč, održana su u prilično kratkom vremenskom razmaku i na različitim mestima, a zajedničko im je da, kroz razmatranje sadržaja pojma kulture i preko otkrivanja pojedinih elemenata tog sadržaja u društvenoj praksi našeg društva, nastoje da jednu stalno aktuelnu i prisutnu temu prošire novim pristupom i obogate novim eksplikacijama.

Krajem oktobra održano je u Pirotu *SAVETOVANJE O KULTURI RADA**. Organizatori, Kulturno-prosvetna zajednica Srbije i Veće Saveza sindikata Srbije, su za ovo savetovanje našli povod u iskustvu Fabrike savremene konfekcije i trikotaže »Prvi maj« iz Pirota, koja je među privrednim organizacijama prvi dobitnik »Vukove nagrade« za 1969. god. Ova nagrada, koja se dodeljuje »za značajne rezultate ostvarene u organizatorskom i stvaralačkom radu u prosveti i kulturi«, zasluženno je pripala ovoj radnoj organizaciji za rezultate postignute kako u kultivaciji same radne sredine tako i u kultivaciji ljudi koji u njoj rade. Savetovanje je, prema tome, imalo za zadatak da na teorijskom planu utvrdi nužne uslove za jedan nov proces i u kulturi i u radu, a u isto vreme da jedno postojeće iskustvo proširi i pretvori ga u opšti uzor.

Mada sâm pojam »kulture rada« nije dovoljno teorijski ekspliciran, vredan je pažnje opšti napor da se označe sva ona područja na kojima do-

*) Podneta su sledeća saopštenja:

1. Prvoslav Ralić: Društveno-političke pretpostavke kulture rada,
2. Vlada Milić: Značaj naučno-obrazovnih činilaca u kulturi rada,
3. Bratislav Stojanović: Kultura ambijenta,
4. Mirko Fruht: Kultura rada i industrijski dizajn,
5. Dušan Skovran: Muzika i rad,
6. Aleksandar B. Kostić: Kultura propagande,
7. Stipe Tonković: Kultura međuljudskih odnosa,
8. Miloš Jevtić: Kulturne akcije u radnoj organizaciji,
9. Miloš Nišavić: Zdravstvena i fizička kultura.

lazi u nov odnos ono što smo već ustaljeno nazivali samo kulturom odnosno samo radom. Više od svega privlači pažnju nastojanje samog subjekta ovog iskustva da, bez ikakvih teorijskih pretenzija, ipak jasno eksplicira osnovu na kojoj se gradilo nešto novo. Oni su pošli od toga da je »radnicima potrebna ista ona kultura kakvu uživaju drugi društveni slojevi i da im se ni u kom slučaju ne mogu pružiti niži i uprošćeni sadržaji«. O tome najbolje svedoče fabričke prostorije u kojima se likovni elementi prožimaju sa estetskim izgledom čitavog radnog ambijenta, park oko fabrike, prostorija za ručavanje, biblioteka i sve na šta se naiđe u tom krugu koji je svet za sebe. U isto vreme, oni su svesni da bi bila utopija verovati da će se između umetničkih predmeta prisutnih u toj sredini i ljudi koji tu rade uspostaviti neposredna estetička komunikacija. Da se to postigne, potrebno je savladivati samopotcenjivanje koje se javlja kod radnika kada je u pitanju odnos sa umetničkim delima, sumnju u svoje sposobnosti da se osete umetničke vrednosti. Stoga kreatori ove nove prakse jednim od svojih velikih zadataka smatraju ulivanje samopouzdanja onima koji su u dosadašnjoj podeli rada ostajali jednostrani u svojim potrebama i osiromašeni u svojim aspiracijama. Oni omogućavaju ljudima da govore o svojim umetničkim doživljajima, teraju ih da razmišljaju, navikavaju ih da gledaju, slušaju i osećaju umetnost.

Na teorijskom planu kultura rada se, kako je u svom uvodnom saopštenju tumači Prvoslav Ralić, može shvatiti »kao proces prevazilaženja velike podele rada na materijalni i duhovni«. Da bi ovo prevazilaženje bilo zaista moguće, potrebno je da se ostvare neke pretpostavke, među kojima su, kako navodi Ralić, dve bitne: kvalitativna izmena dosadašnjeg načina delatnosti i radikalna izmena društvenih odnosa koji se uspostavljaju u osnovnim društvenim delatnostima. Naučno-tehnološka revolucija je, za autora ovog saopštenja, materijalna suština pomenutog procesa prevazilaženja istorijske podele rada, a samoupravljanje njegova društvena pretpostavka.

U svojoj uvodnoj reči, prof. Miroslav Pečurlić je nastojao da bliže odredi sve ono što se podrazumeva pod izrazom »kultura rada«. Osnovni problem se, za njega, sastoji u tome kako se »danas formiraju duhovne sposobnosti proizvođača«. Zahtev savremenog proizvodnog procesa je da se umesto parcijalnog znanja, potrebnog za obavljanje jedne radne delatnosti ili samo nekog njenog dela, sve više stiče jedno opštije znanje, da se razvijaju svi intelektualni potencijali, čemu treba da bude podređen i određen tip obrazovanja. U antropološkom smislu, kultivisanje svih čovekovih sposobnosti postaje zah-

tev za izgradnju jednog novog tipa ličnosti, koja će biti sposobna da bude osnovni pokretač društvenih procesa. U svojoj drugoj dimenziji, kultura rada se otkriva kao zahtev da se sačuva fizički integritet čoveka, njegovo fizičko i mentalno zdravlje. Treća komponenta je vrednosna i odnosi se na ciljeve koje društvo sebi postavlja. Prof. Pečujlić naglašava da sve više mora da dominira koncepcija »stvaranja radne sredine, životnog prostora, u kome se integrišu u jednu celinu rad, odmor i kultura«.

Govoreći o funkciji nauke i obrazovanja u izmenjenim uslovima, Vlada Milić je u svom saopštenju naglasio da nauka »kroz školsko-obrazovne kanale definiše potrebno obrazovanje za rad«. Sledeći promene u karakteru samoga rada, nauka deluje u više pravaca: ona sve više proširuje teorijsko obrazovanje, koje gubi postupno karakter pripreme za određeno radno mesto i postaje uslov za kompetenciju u celovitijim oblastima rada; nauka dalje smanjuje vremenski interval za društvenu primenu otkrića i najzad ona čoveku ostavlja sve više slobodnog vremena za razvoj ličnosti. U tom smislu i kultura u svom celovitom pojmu se izražava kao »nov odnos prema prirodi, društvu, drugim ljudima i radu«.

Ostala saopštenja su se bavila posebnim aspektima onoga što je na ovom savetovanju jedinstveno određeno kao »kultura rada«. Među njima pažnju treba skrenuti na saopštenja Miroslava Fruhta i Miloša Nišavića.

Određujući sadržaj pojma »kultura rada«, koji obuhvata: savremenu organizaciju rada, obezbeđenje povoljnih sanitarno-higijenskih uslova u proizvodnji i zadovoljenje duhovnih potreba radnika, prof. Fruht je istakao da »postoji inherentna veza između humaniziranog predmetnog sveta i rezultata rada, pri čemu humanizirani predmetni svet ima estetičku i etičku komponentu«. Zbog toga je, za ovog učesnika savetovanja jedan od prvih uslova kulture rada da se obrati posebna pažnja na kvalitet dizajna proizvoda. Ovo utoliko pre što se proizvođač nalazi u dvostrukoj ulozi: on je u jednom trenutku potrošač određenih proizvoda, u drugom njihov proizvođač.

Polazeći od definicije međunarodne zdravstvene organizacije da je »zdravlje stanje potpunog fizičkog, mentalnog i socijalnog blagostanja, a ne samo odsustvo bolesti«, prof. Nišavić je naveo osnovne funkcije koje fizičko vaspitanje i sport imaju u savremenom društvu, među kojima se ističu: socijalno-antropološke, socijalne, korektivne i psiho-socijalne. Ova poslednja funkcija se, na primer, izražava u »ostvarenju težnji za slobodnim stvaralačkim doživljavanjem u slobod-

nom vremenu u vidu oplemenjene borbe«. Sportovanje kao određena vrsta fizičkih aktivnosti pruža uopšte priliku, sa gledišta socijalnog blagostanja, da se učestvuje u skupnim aktivnostima i da se obogaćuje društveni život. Samo na taj način, po mišljenju prof. Nišavića, može da se prevaziđe ona »klasična podela na materijalno i duhovno u čoveku i životu«.

Na kraju Savetovanja usvojen je *Radni predlog programa akcija kulture rada*. Predlog ima osam tačaka, među kojima su sledeće najvažnije: da radne organizacije poklone posebnu pažnju vaspitanju ukusa i kulture proizvođača kao neophodne osnove za stvaranje kulturnog proizvoda, da se u proces realizacije različitih sredstava privredne propagande uključi nauka, da se stvore uslovi za razvijanje fizičke kulture i rekreacije, da se razvijaju različiti sadržaji kulturnog života u samim radnim organizacijama.

Imajući karakter određenih preporuka, zasnovanih na jednom lepom iskustvu, pojedine tačke ovog *Predloga* će moći da budu sprovedene u život ostalih radnih organizacija samo uz podršku svih radnih ljudi drugih organizacija. Ostaje, međutim, jedan opšti utisak o osnovnoj intenciji ovog Savetovanja i o izvesnim idejama koje su dominantne i u ovom *Predlogu*. Sasvim opravdano, insistira se na integraciji razjedinjenih delova društvenog rada. Dosta se govori o kulturnom proizvodu, o umetničkom oblikovanju tog proizvoda itd. Sve je to, da tako kažemo, zahtev ovog društveno-istorijskog trenutka kada ulažemo napor da postignemo viši stupanj u društvenom razvoju. Postoji, međutim, izvesna opasnost od jednostranosti u tom pogledu. Estetika i kultura se sada posmatraju uglavnom u funkciji rada, proizvodnje, proizvodnosti rada. Koliko god to bilo nužno čini mi se da je isto toliko važno stalno naglašavati i njihovu izvesnu relativnu funkcionalnu autonomiju. Kultura i estetika moraju da služe razvijanju svih sposobnosti čoveka. Potpuno razvijena estetička potreba podrazumeva lični izbor i odnegovan ukus. Stoga i oblikovanje po nacrtima dizajnera i estetički izgled radnog mesta mogu da imaju samo uslovnu vrednost ukoliko se ne izgradi integralna estetička potreba.

Drugo savetovanje, simpozijum na temu *SOCIJALIZAM I PODJELA KULTURE NA »MASOVNU« I »ELITNU«*, održano je u Zagrebu u drugoj polovini novembra. Organizator, Prosvjetni sabor Hrvatske, je okupio tridesetak filozofa, sociologa i politikologa iz svih naših naučno-univerzitetskih centara, koji su, tokom tri dana, u radnoj atmosferi i uz punu toleranciju suprotnih mišljenja, nasto-

jali da prošire domen našeg saznanja o ovoj koliko staroj toliko uvek aktuelnoj temi.

Osnovno pitanje, u teorijskom smislu, se svodilo na to šta ova podela izražava: klasni karakter kulture ili neku imanentnu karakteristiku kulture. S druge strane, napor učesnika se kretao i u tom smeru da se utvrdi u kojoj meri je ta podela prisutna u našem društvu i u kakvom se odnosu nalazi prema teoriji i praksi socijalizma.

Među jedanaest saopštenja*, koliko ih je bilo podneto na ovom savetovanju, najveći broj se bavio onim aspektom teme koji se odnosi na klasni karakter naznačene podele.

Taras Kermauner govori o »Tri tipa kulture«: masovnoj, elitnoj i avangardnoj. Masovna kultura je, za njega, »samo produžetak, banalizacija, razvodnjavanje, pojednostavljenje napola prošle tradicionalne kulture«. Kao takva, ona je zadržala u suštini ideološku strukturu te tradicionalne kulture. Avangardna kultura, koja za ovog autora predstavlja nov vid elitne kulture, preuzima opet mnogo toga iz masovne kulture. Tako Kermauner utvrđuje izvesno jedinstvo i prožimanje ova tri tipa kulture u okviru određenog jedinstvenog tipa društva.

Najvažniji sociološki zaključak ovog autora se svodi na to da svaki od tri pomenuta tipa kulture ima svog posebnog socijalnog nosioca: tradicionalna kultura se oslanja na sloj kulturnih radnika, koji ovu kulturu tumače i brane, masovna kultura ima podršku od najbrojnijeg neprofesionalnog sloja savremenog društva koji u

*) Podneta su sledeća saopštenja:

1. Ivan Foht: Adornova podjela umjetnosti na »avangardnu i masovnu«,
2. Zdenka Gjanković: Kulturne potrebe, njihova uslovljenost i kulturna akcija u našem društvu,
3. Taras Kermauner: Tri tipa kulture,
4. Tvrtko Kulenović: Socijalistički čovek, moderna umetnost i masovni mediji,
5. Ivan Kuvačić: Ugrožava li televizija čovjeka?
6. Matko Meštrović: Kultura bez navodnih značenja,
7. Fuad Muhić: Dva tipa »masovne kulture« — tržište i politika kao njihovi izvori,
8. Gajo Petrović: Kultura između elite i masa,
9. Dimitrij Rupel: Socijalizam i podjela kulture na »masovnu« i »elitnu«,
10. Dunja Rihtman-Auguštin: O transformacijama tradicionalne kulture,
11. Antun Žvan: O razlikama između masovnih i javnih komunikacija.

ovoj kulturi traži i nalazi zabavu i relaksaciju i, najzad, avangardna kultura se oslanja na omladinu i, kako kaže Kermauner, određene granične »socijalno-asocijalne«, »elitno-lumpenproleterske« kulturne grupe.

Pitajući se o uticaju ovih tipova kulture, Kermauner zaključuje da je on uslovljen društvenim položajem onih slojeva kojima se neki od ovih tipova obraća. Čak i elitna kultura, smatra on, računa sa potrošačem savremenog društva, koji je često izvan istinske estetičke komunikacije. A masovna kultura odgovara pre svega tipu čoveka koji je sve drugo pre nego totalni i duhovni čovek. Ovaj čovek je podređen socijalnim institucijama i njihovim moćima koje ga prevazilaze, pa u kulturi traži samo razonodu.

Najzad, dolazimo do osnovnog i najinteresantnijeg pitanja u izlaganju ovog autora: kakav je odnos našeg društva kao političkog subjekta prema ovim tipovima kulture. Konstatujući da se i naše društvo sve više razvija kao proizvodno-potrošačko društvo, on utvrđuje da se to društvo prema tradicionalnoj elitnoj kulturi uglavnom odnosi ravnodušno. Znači li to da je ono naklonjenije drugom tipu kulture-masovnoj kulturi? S obzirom na svoju osnovnu usmerenost, moglo bi se zaključiti, po Kermauneru, da takve preferencije postoje. One su, ako tako može da se kaže, strukturalnog tipa. »Politički subjekti danas su — to je van sumnje — neusporedivo više zainteresirani za model čovjeka koji treba proizvodno-potrošačka civilizacija nego za model totalnog, autokreativnog, slobodnog čovjeka kojeg je — kao ideal — ispostavilo još ne sasvim prošlo vrijeme«. Utvrđujući činjenicu da se nalazimo u procesu uvođenja savremenih radnih navika, formiranja industrijske psihologije i stvaranja potrošačkog mentaliteta, Kermauner u isto vreme ukazuje na dve vrste prepreka koje taj proces ometaju ili bar usporavaju. Jedne se odnose na ostatke, kako kaže ovaj autor, rodovskog načina života, etnocentrizma i predindustrijskog mentaliteta, druge na ostatke revolucionarnosti, spontanosti, velikih ideja, politiziranja itd. U tom kontekstu izgleda da masovna kultura ima pozitivnu funkciju, jer ona pospešuje pomenute procese, neutrališući uticaje ovih prepreka, pa stoga i ima zvaničnu podršku.

Ovo je svakako dosledno izvedeno mišljenje, koje se može braniti ili napadati, potvrđivati ili osporavati. Mada sebi ne postavljamo zadatak da identifikujemo ideološke pozicije pojedinih učesnika na ovom savetovanju, ostaje ipak pitanje u kojoj su meri preferencije ovog autora, mada on izričito kaže da ne želi da nastupa kao ideolog ili traser budućnosti, na strani kulture koja je u

funkciji proizvodno-potrošačkog društva? Ili on možda hoće samo da izrazi nemoć savremenog intelektualca da utiče na tok savremenih zbivanja?

U svom, možda teorijski najobrazloženijem saopštenju, Fuad Muhić nastoji da odredi sve one uslove koji određuju dva osnovna tipa kulture. Postavljajući sebi zadatak da izvrši analizu »javne« i »prikrivene« funkcije kulture u određenom tipu društva, autor je tu analizu dosledno sproveo. Oslanjajući se na bogatu tradiciju filozofske i sociološke misli o ovom problemu, autor pre svega dijagnostičara jedno stanje društva koje nije tako novo kao što se čini. U isto vreme, to znači i analizu jednog tipa ličnosti koja se stvarala sa tim društvom. Pojedincima koji »tvore društvo masovne potrošnje svojstven je takođe i doživljaj sveta kao apstrakcije u kojoj je svijet konkretnih stvari rastvoren u prometnoj vrijednosti i lišen bogatstva svojih pojavnih oblika tako da postvarenje (reifikacija) postaje ponovo djelatno«. Koren pojavi masovne kulture treba, dakle, tražiti, u ovako specifikovanim društvenim uslovima. Masovna kultura ovoga veka je za Fuada Muhića izraz racionalne volje koja je svojstvena građanskom svetu. Ona je, za razliku od narodne kulture koja nastaje spontano, »produkt racionalnog promišljanja krugova koji su zainteresirani za njeno širenje i čijim osnovnim motivima upravlja 'nevidljiva ruka tržišta', ona je »duhovna personifikacija kapitala kao metafizičkog odnosa građanskog svijeta«. Shvatajući tako njenu suštinu, autor otkriva osnovne »javne funkcije« masovne kulture, koje se sastoje u sledećem: ona mora da bude lako pristupačna, ona je dalje vrednosno-neutralna u svojim sadržajima i namerno prolazna u svojoj produkciji, ona se uvek upravlja prema jednom zajedničkom imenitelju zadovoljavanja masovnih instinkata i radoznalosti. Masovni čovek »kompletnu sferu svoje podsvijesti prenosi na odabranog 'idola' koga mu sugerira 'masovna kultura' i na taj način se vezuje za jedan medijum koji će odsad manipulirati čitavim njegovim psihološkim sklopom«. »Prikrivene funkcije« ove kulture se, po Fuadu Muhiću, svode na sledeće: ona odvrća pažnju ljudi od glavnih socijalnih i političkih problema društva, ona, kao izraz određene ideologije, prividno integriše pojedine slojeve društva u okviru zajedničkog sistema vrednosti, ona služi kao instrument manipulacije koja se sprovodi posredstvom tržišta, ona, ukratkom, nameće čoveku uverenje da živi u najboljem od svih mogućih svetova.

»Masovna kultura«, međutim, po mišljenju Fuada Muhića, nije specifičnost samo zapadnih kapitalističkih društava zasnovanih na tržišnoj

privredi i njenim zakonitostima. On njene izvore nalazi i u tzv. državnom socijalizmu, gde određena politika umesto ekonomije određuje neke karakteristike te kulture. Ona je ovde proizvod sistema apsolutne organizacije. »Masovnom čovjeku«, koji je bez ostatka sveden u granice poretka, moraju se sugerirati kao jedino prihvatljivi oni sadržaji što u datom trenutku proizlaze iz stanja partijskih direktiva«. »Socijalistički realizam« je glavna ideologija državnog socijalizma na kulturnom planu.

Polazeći i u ovom slučaju od »javnih« i »prikriivenih« funkcija ove kulture, autor otkriva neke specifičnosti u ovom slučaju kada se »masovna kultura« javlja u okviru državnog socijalizma. Osnovna »javna« funkcija se svodi na to da se prividno ukine svaka razlika između ideje i stvarnosti, tako da se čini da je ideja već ostvarena. Muhić to naziva »transcendentalnim pozitivizmom«. Postoji težnja da se stvori »čista« kultura, koja je povezana sa etičkim vrednostima, koje su, po zvaničnoj definiciji, već istorijski ostvarene. »Prikrivene funkcije« ovde takođe nisu manje izražene nego u prethodnom slučaju. »Masovna kultura« u ovom slučaju postaje ideologija vladajuće grupe i služi za opravdanje »svakog momenta zbilje kao umnog i povijesno nužnog«.

Očigledno da je autor, zahvaljujući svojoj teorijskoj spremi, uspeo da izgradi jedan koncept u koji je koherentno mogao da uklopi pojavu o kojoj se raspravlja. Čini se ipak da se ne javljaju tako čisti tipovi »masovne kulture« i da se, osim navedenih »javnih« i »prikriivenih« njenih funkcija, probijaju i neke nove funkcije, koje ne bi mogle da budu negativno vrednovane.

Ukazujući na istorijsko poreklo podele o kojoj se ovde raspravljalo, naglašavajući da je uvek postojala i postoji stvaralačka manjina i jedan uži kulturni krug koji je sposoban da prihvati i razume kulturno stvaralaštvo, nikad se ne podudarajući sa većim delom društva, Gajo Petrović dolazi do fundamentalnog pitanja: »da li podjela ljudi na one kultivirane i kreativne i one nekultivirane i nekreativne ima korijen u nepromenljivoj ljudskoj prirodi ili u historijskoj situaciji koja bi se mogla promijeniti?«. Odgovor je nedvosmisleno jasan da su se kulturne elite regutovale upravo iz onih društvenih slojeva koji su imali priliku da razviju svoje fizičke i intelektualne sposobnosti. Ako se iz tog ugla posmatra i problem »masovne kulture«, onda se ona može napadati samo utoliko ukoliko ona, pod drugim vidom, produžava jedno istorijski formirano stanje u kome neki ljudi ostaju zaglupljeni a drugi razvijaju svoje intelektualne potenci-

jale. Ukoliko doprinosi da se stvara jedna publika u okviru koje se ukidaju različiti tipovi kulture i čoveka, ukoliko prevazilazi ekskluzivnost i snobizam elitističke kulture, »masovna kultura« vrši pozitivnu društvenu funkciju. U stvari, presudan je društveni okvir u kome se ona razvija. Polemišući sa Rozenbergom, autor ovog saopštenja osporava stav da je kapitalizam kao društveni sistem neutralan u odnosu na »masovnu kulturu«. Kapitalizam je onaj društveni okvir u kome se »masovna kultura« razvila i koji je uslovio njene bitne karakteristike. Prema tome, demokratizacija kulture se ne može postići bez obzira na društveni poredak. Iznoseći svoj lični stav, Gajo Petrović naglašava da ni »demokratski kapitalizam« ni »državni socijalizam« nisu društveni okviri koji pogoduju demokratizaciji kulture. »Ukidanje razlike između elite i mase i, prema tome, između elitne i masovne kulture moguće je samo u istinski humanističkom socijalizmu koji je slobodna asocijacija samoupravnih proizvođača«.

Ivan Kuvačić je obratio pažnju na to da televizijska komunikacija dovodi do »uzmaka riječi«. Slika, figurativna isto toliko koliko i nefigurativna, postaje dominantna u našoj kulturi. Kakve su posledice toga po ljudsku inteligenciju? Da li su time ugrožene saznavne sposobnosti čoveka? Odgovor na ova pitanja, po autoru ovog zanimljivog saopštenja, zavisi od ugla posmatranja. Ako je u pitanju inteligencija kako je shvata moderna psihologija, a to je inteligencija koja se izražava u brzom reagovanju na redosled slika i znakova, onda televizijska komunikacija doprinosi razvijanju takve inteligencije. Primer za to su deca. Međutim, to ostaje još uvek neispitano, ali veoma interesantno područje.

Zdenka Gjanković, nastojeći da odredi kulturne potrebe i uslove za njihov razvitak, konstatuje da je raskorak između kulturnog stvaralaštva i razvijenosti kulturnih potreba osnovna karakteristika naše kulturne situacije. »Najveći dio uzroka niskog stupnja razvijenosti kulturnih potreba treba potražiti u faktorima koji ih najvećim dijelom određuju: u kulturnoj tradiciji, stupnju obrazovanja i društvenom i ličnom standardu stanovništva«. Analizirajući ove faktore, autor zaključuje da se kod stanovništva sa niskim obrazovanjem stižu obično i druga dva negativna faktora. Uviđajući da se kulturne potrebe formiraju u najranije doba, Zdenka Gjanković pledira za jednu kulturnu akciju koja bi pošla od predškolskih ustanova, pa dalje obuhvatala porodicu, komunu i najširu društveno-političku zajednicu.

U plodnoj i žljivoj diskusiji, u kojoj su došla do izražaja mnoga suprotna mišljenja, određen na-

por je bio usmeren ka definisanju toga šta je uopšte kultura. Jedni su kulturu shvatali kao način života, drugi su je uglavnom izjednačavali sa umetnošću. Dimitrij Rupel smatra da se kultura uzima u metafizičkom značenju. Za nekoga je, po njemu, kultura umetničko delo, a za nekoga lep automobil. U svom interesantnom izlaganju Boris Hudoletnjak je napravio jednu istorijsku analizu. Naše shvatanje kulture preko Marksove više delatnosti i carstva slobode doseže čak do Platona. Tako se, po njemu, i osnovno pitanje svodi na to da li je naš život oštećen na neostvoreni platonizam. Danko Grlić je opet, kao stalni i podsticajni učesnik u diskusiji, postavio pitanje dovoljnosti nekih faktora za razvoj kulture i kulturnih potreba. Po njemu, moguće je da postoje sva tri faktora koja je navela Zdenka Gjanković, pa da kultura ipak ne doživi svoju afirmaciju. Postoji nešto što je imanentno društvenoj strukturi i što određuje da li će kulture biti ili neće i kakva će ta kultura biti. Žarko Puhovski je zastupao tezu da se ideološki i politički aspekt ne mogu apriori odvojiti od kulture. U proučavanju kulture je potreban naučni pristup, ali, kako je naglasio Ivan Kuvačić, o njoj se ne može govoriti vrednosno-neutralno. To je u isto vreme i jedno mišljenje koje je, nasuprot drugim mišljenjima, ipak bilo dominantno na ovom skupu.

ISTRAŽIVANJA MOTIVACIONIH PROCESA

— POVODOM SIMPOZIJUMA PSIHOLOGA
SRBIJE U SREMSKIM KARLOVCIMA —

Odavno je to bilo kad je Niče proglasio da je bog mrtav, a bog se od toga još nije oporavio. Čovek je, međutim, mnogo žilaviji, ne predaje se tako lako. Naime, jedna polemika strukturalista u Francuskoj oživela je misao o tri smrti Čoveka tokom njegove istorije. Prvi put je Čovek bio mrtav kad je Kopernik objavio svoje otkriće: uljuljkivanjem Ptolomejevih dokazima da je centar svega, Čovek odjednom saznaje da je sa svojom planetom samo jedna beznačajna čestica u jednoj od beskrajno mnogo galaksija u vasioni. Drugi put mu se to desilo kad je Darwin kratku biblijsku legendu o svega šest hiljada godina života zamenio svojim otkrićima o milionima godina teške borbe za opstanak i dugom putu evolucije od ne mnogo slavni dalekih predaka. Treći put je Čovek bio mrtav kad je Frojd sa svojom psihoanalizom ukazao na novu sliku njegove psihe sačinjene od raznovrsnih energija, što potiču, kako je to sam Frojd pisao, ko zna odakle i otkuda, praveći čudne spletove i čvorove, uvek spremne da umaknu našoj kontroli i da se razvežu, kad je, dakle, otkrio pravu prirodu čoveka.

Frojd je sa svojom novom „naukom o nesvesnom”, kako je jednom sam nazvao psihoanalizu, pomogao umetnicima svih žanrova i njihovim kritičarima da otkriju nove svetove u ljudskoj duši (mnogi su, istina, to dobro radili i pre njega, kao Boš, Šekspir, Dostojevski); njegova životno protivrečna misao izazivala je i izaziva u čitavom intelektualnom svetu kreativnu napetost i inspiraciju (podsetimo se samo kako je savremeni filosofi kreativno koriste), koji sa svoje strane, daju nove doprinose ovom učenju. Tako su daljem razvoju psihoanalize mnogo

doprineli ne samo psihijatri i psiholozi, nego i neurolozi, biolozi, fiziolozi antropolozi, estetičari, a u poslednje vreme posebno savremeni filozofi, tako da se psihoanaliza pokazala zaista kao jedna od najznačajnijih kulturnih pojava našeg vremena.

Činjenica je, međutim, da u mnogim ljudima postoje neki posebni otpori, na koje je ukazivao i sam tvorac psihoanalize, a koji su učinili da je njegova teorija toliko napadana i kritikovana, kao nijedna druga u istoriji psihologije. Od toga je, naravno, bilo mnogo i koristi za nauku, ali je, čini mi se, psihologija, posebno akademska, od takvih stavova imala više štete. Videlo se to i na simpozijumu Društva psihologa Srbije „Savremene tendencije u shvatanjima i istraživanjima motivacionih procesa”, održanom oktobra u Sremskim Karlovcima.

Naime, čim su se u psihologiji pojavili pravci koji su na čoveka počeli da gledaju kao na jedinstvenu, celovitu ličnost (pr. psihoanaliza, geštalisti i dr.), pojavila se i potreba za izučavanjem motiva ljudske delatnosti. Posle odgovora na pitanja *šta se i kako odigrava u čovekovoj psihi, posle izučavanja opažanja, predstava, mišljenja, učenja itd.*, počelo se postavljati pitanje *zašto se to dešava, zašto čovek tako misli, zašto se uopšte ponaša na ovaj, a ne na onaj način.* Time pitanje motivacije i motivacionih procesa postaje osnovno pitanje psihologije ličnosti, od kojeg zavise stavovi i pogledi na sve ostale psihičke i duhovne manifestacije čoveka. Ono daje ton i boju svakoj teoriji ličnosti. I kako su ubrzo počele nicati mnoge teorije ličnosti, javljale su se i mnoge teorije motivacije. I dok su jedni ukazivali na *nagonske, instinktivističke snage*, kao na primarne motivacione snage u čoveku (V. Džems, S. Frojd, V. Mekdugal i dr.), drugi su žurili da od njih što dalje pobegnu, da svesti i saznajnim procesima povrate poljuljani primat. Tako se i došlo do toga da skoro imamo toliko teorija ličnosti koliko imamo teoretičara, a svaka od njih ima i svoju posebnu motivacionu teoriju. Ovo je dovelo do mnogobrojnih sumnji i dilema, o kojima je lepo na pomenutom simpozijumu govorio magistar psihologije S. Hrnjica, u uvodnom izlaganju „Gde smo sada?”.

Pa, gde smo danas?

Nama se svakome dešava da ne možemo da se setimo nekog imena koje nam je sigurno poznato. Postoje neki otpori koji nam ne dozvoljavaju da ono prodre u svest, te za izvesno vreme mora da ostane u nesvesnom domenu. A onda

še odjednom setimo toga imena. Ako ono nije došlo iz nesvesnog, potisnutog dela naše psihe, onda, odakle je došlo? Od boga, kao bezgrešno začecje, odakle li? Eto, kako oni koji beže od nesvesnog kao nečeg mističnog postaju, u stvari, sami mističari. Sovjetski akademik, psiholog Lurija došao je na duhovitu ideju kako da dokaže i postojanje nesvesnog i nesvesnu motivaciju: on hipnotiše subjekta, sugerise mu neku uzbudljivu konfliktnu stresogenu situaciju, a posle ga samo zamoli da mu priča svoje snove. Pretpostavka je: ako se u snovima izražavaju nesvesne težnje, mora se u njima pojaviti i situacija doživljena pod hipnozom. I subjekti mu dolaze i pričaju: u snovima se pojavljuju zaista situacije o kojima snevači u svojoj svesti pojma nemaju, ali su tačno u smislu sugerisanih stresova. Znači, postoji nesvesno, postoji i nesvesna motivacija. Pa ipak, puno je, među eminentnim psiholozima čak, onih koji ne mogu da se pomire s nesvesnom motivacijom. Zato Hrnjica dobro uočava da je, izgleda, glavni izvor nesporazuma u ovoj oblasti psihologije — priznanje i definisanje pojma „nesvesna motivacija”. On uzima za primer Kreča i Kračifilda, koji ističu dva shvatanja ovog pojma: po jednom, nesvesna motivacija podrazumeva postojanje »nesvesne potrebe«, koja izaziva »nesvesnu težnju« za postizanjem nesvesnog cilja; po drugima je reč samo o tome da »ličnost nije svesna posledica svojih aktivnosti«. Opređeljujući se za ovo drugo određenje, ovi autori zapadaju u značajne teškoće kad objašnjavaju pojmove kao što su »osećanje krivice« i sl. tvrdeći da postoji neko »slobodno lebdeće osećanje«, »slobodno-lebdeća anksioznost« i sl. Priznanje, inače već toliko puta dokazanih, nesvesnih potreba i nesvesnih težnji svakako bi bilo korisno i sprečilo bi pojavu ovakvih metafizičkih konstrukcija čak i kod poznatih psihologa.

Sumnje su takođe u vezi sa odnosom čoveka prema društvu i svojim bližnjim. Tako, socijalni psiholozi nas uče, da se ljudi ujedinjuju u situacijama ispunjenim pretnjom i opasnošću. Ali, dok čovekova nesigurnost i opšta opasnost rastu, ljudi se sve više osamljuju. Nisu li onda ljudi danas manje racionalni nego li u vreme kada su ove, veoma stimulatívne i eksperimentalno dokazane hipoteze postavljene, pita se Hrnjica. Nisu li motivacioni procesi krenuli drugim, zasad neuhvatljivim tokovima? I niz različitih koncepcija motivacije daju povoda za sumnje ove vrste.

Činjenica je da fenomen otuđenja i usamljivanja, nagovešten od umetnika i filozofa i potvrđen mnogim empirijskim nalazima i zapažanjima, postaje sve veći problem, a da pri tome nijedno

istraživanje ne obara hipotezu o tendenciji ka udruživanju u situaciji koja je opasna. Isto tako, svi se slažemo da živimo u svetu koji nas stalno ugrožava i u kome imamo znatno veće šanse da doživimo neprijatnost, nego li prijatnost. Zabuna je kompletna i veoma je mali broj pretpostavki koje izgledaju dovoljno uverljive za razrešenje ove dileme. Jedna od tih je da čovek potiskuje svest o opasnosti i da je otuđenje jedna forma odbrambenog mehanizma, pogodna za izbegavanje nemira proizašlog iz kontakta sa neprijatnom realnošću.

Uvodeći nas dalje u svoje (i naše) dileme, Hrnjica daje različite definicije pojmova »motivacija« i »motivacioni procesi«, koje su, inače dosta neprecizne i uopštavajuće. Dok Olport smatra pod motivima »svaki unutrašnji uslov u pojedincu koji ga navodi na akciju ili na razmišljanje«, Kreč i Kračfild su nešto određeniji smatrajući da je motiv potreba ili želja, udružena sa namerom da se postigne odgovarajući cilj. Nalazimo dalje, da je motiv »nešto što podstiče«, »specifični pretpostavljeni proces koji daje različitu energiju određenim odgovorima« itd.

U definicijama instinkata i nagona više je određenosti. Manje-više je opšte slaganje da pod instinktima treba podrazumevati »urođene oblike ponašanja koji su izazvani određenim stimulusima i koji treba da ispune bazalne biološke funkcije organizma«, dok se nagoni najčešće tretiraju kao »podstaknuta stanja organizma vezana za fiziološke zahteve tela koja pokreću organizam na aktivnost« ili kao »ograničeni deo ukupnih motivacionih energija organizma«. Motiv je, znači, psihološki konstrukt koji objedinjava veoma raznorodne kategorije psihičke realnosti. Tako, recimo, oni motivi koji počivaju na nedostatku materija u organizmu psihološki predstavljaju nešto što je bitno različito od motiva koji potranjaju našu radoznalost. Dok u prvom slučaju zadovoljenje motiva dovodi do smanjenja tenzije, u drugom imamo utisak da tenzija ne opada, već raste.

Zabunu stvaraju i mnogobrojne liste motiva raznih psihologa. Saglasnost je jedino u tome da čovekovo ponašanje determiniše više motiva, da je njihovo javljanje pod veoma značajnim uticajem kulture u kojoj ljudi žive, da se tokom razvoja individue motivi stalno menjaju i da se mora govoriti i o motivima usmerenim na ciljeve u budućnosti. Već i ovolika saglasnost uliva nadu da put ka formalnom i sadržinskom jedinstvu u shvatanju i istraživanju motivacionih procesa nije sasvim zatvoren — ističe Hrnjica. Meni, međutim, uliva više nadu to što Hrnjica, kao mlad naučni radnik, staje uz jednu misao Luja Ara-

gona, a naime, da »nauka o životu pripada onima koji ga još nisu iskusili«, i što se opredeljuje pre za senzibilitet jednog umetnika, nego za racionalnost naučnika, uveren da je umetnost, po pravilu, više okrenuta životu i budućnosti i čak sposobnija za njeno predviđanje nego li nauka kakvu sada imamo.

A što se tiče »motiva usmerenih na ciljeve u budućnosti«, to, prvo, ništa nije novo jer je još Aristotel govorio da uzrok pojave može ići posle posledice tj. biti u budućnosti. A drugo, psihološki gledano, važno je ko postavlja taj cilj, pa prema tome se mora postaviti pitanje zašto je postavio takav cilj i tek tu je motivacija — u čoveku, dakle, sadašnjem. Ali, pošto je budućnost omiljena tema onih koji rukovode sredstvima informisanja i manipulišu mislima ljudi, ovakve psihološke teorije se rado i lako prihvataju. Tako se i Olport lako proslavio svojom »personalističkom« teorijom ličnosti (kakva tautologija!) po kojoj se čovek ceni prema svojim intencijama, budućnosti, ne, dakle, po onom što jeste, nego po onom što će biti (kakav perspektivizam!) A pogledajmo njegov »opšti zakon motivacije«, koji se navodi u svakom udžbeniku psihologije u svetu — o »funkcionalnoj autonomiji motiva«: izvesna čovekova aktivnost ili neki oblik ponašanja najpre se javlja radi zadovoljenja neke potrebe, a kasnije se osamostali i postane cilj kome se teži zbog njega samog. Može to biti i tako (recimo, čovek najpre stiče novac kao potrebu za život, a onda sticanje novca postane samo sebi svrha), ali je to samo jedan mehanizam nastajanja neke sekundarne potrebe, koja nije nikakav primarni motiv i koja, što je glavno, ne mora ni da se formira. Jer, evo, Olport uzima kao primer mlade ljude, koji — po njemu — obično biraju zanimanja svojih roditelja. Olport piše kako većina mladih dečaka prolazi kroz period strasne identifikacije sa ocem, da kasnije njihova interesovanja prerastu svoje korene ove identifikacije i funkcionalno se osamostaljuju pretvarajući se u okviru tih interesovanja u određeni stil života (v. »Sklop i razvoj ličnosti«, str. 296). Da li zaista da uzmemo ovo kao »opšti zakon motivacije« i kad znamo da u Americi ima bar milion hipika i drugih mladih ljudi koji su se daleko razidentifikovali sa svojim roditeljima i stvorili svoj, potpuno novi i drukčiji »stil života«? Suprotnosti i sukobi generacija nigde tako jako nisu izraženi kao u američkom savremenom društvu, a ipak će se Olport stalno svuda prevoditi i citirati njegov »opšti zakon motivacije«.

No, vratimo se još nekim zanimljivim mislima S. Hrnjice. On je na kraju istakao da pojava novih svetova, pokrenutih Oktobarskom revolucijom, daje svakako nova iskustva i nove motivacije ljudskih postupaka. Najočigledniju snagu novih

svetova pokazuju »migraciona kretanja ideja«, koja dovode da omladinski i studentski pokreti na Zapadu gotovo isključivo proklamuju i bore se za vrednosti novih svetova, čije ideje, postaju sve privlačnije. Najzad, samoupravni procesi u nas su takođe novi podstreci, koji zahtevaju da i sa stanovišta psihologije motivacije budu detaljnije analizirani. Pitanje podsticajnosti samoupravne klime i njen uticaj na humanizaciju rada centralni su problemi koji se ovde nameću. I na ovom skupu, znatan broj radova posvećen je motivacionim aspektima samoupravnih procesa, jer je samoupravljanje zaista, atraktivna i zahvalna tema istraživanja za sve nas.

Teoretska pitanja motivacije razmatrana su na ovom simpozijumu u još tri predavanja. Tako je docent B. Popović izložio stare i nove obrasce ličnosti i istakao potrebu za novom zamisli o čoveku koja se rađa i koja će koristiti i psiholozima za bolje razumevanje i objašnjavanje čovekovih postupaka i pedagozima u novoj edukaciji. Tradicionalnim, starim obrascima i merilima se ne mogu razrešiti novi problemi ličnosti, pre svega problemi motivacije. Profesor S. Radonjić je pregledno i sistematično, onako kako on to ume, izneo niz teoretskih rezultata do kojih se došlo u eksperimentima sa životinjama. Ali je tu bilo eksperimenata na koje se ne smeju učiniti samo »metodološke opaske«, kako je on to radio, nego zaslužuju i suštinskije kritike (pr. nagonskom tumaranju pacova po lavirintu pridene se psihološki pojam motiv, pa se to proglašuje motivom radoznalosti i prenese na ljude; a koliko ima radoznalih ljudi?). No, Radonjić je istakao i jednu lepu misao: psihologija se stalno koprca između onoga što možemo sigurno meriti i što je manje važno i onoga što nas u srce pogoda i o čemu možemo samo da razmišljamo manje egzaktno.

Najzad, magistar N. Havelka, izlažući motivacione karakteristike saznanja i saznajne organizacije, ukazao je na neobičan kontrast između zbunjujuće raznovrsnosti, složenosti i dinamičnosti ljudskog ponašanja i isto tako zbunjujuće jednosti, jednostavnosti i statičnosti pokretača tog ponašanja. Posebno kad se tiče izučavanja socijalnog ponašanja čoveka, neka uobičajena gledišta na motivaciju nisu mogla zadovoljiti, pa ni klasični model nagona po kome je motivacija u svojoj suštini neugodna i iracionalna. Olportova teorija funkcionalne autonomije motiva i Maslovljeva teorija hijerarhije potreba predstavljaju — po Havelki — značajne pokušaje da se u područje motivacije uključe i kognitivni motivi, među koje navodi i teorije kognitivne konzistencije. Mora se, međutim, primetiti da »čvrsto određen hijerarhijski red« Maslovljevih potreba

nije mnogo ubedljiv: fiziološke potrebe, pa sigurnost, pa ljubav, pa poštovanje, pa aktualizacija ličnosti, koju su dostigli samo takvi ljudi kao Ajnštajn, Betoven i sl. (!). »Trajno izgledneta osoba nikada neće nastojati — veli Maslov — da izgradi jedan vrlo novi svet«. A siti ga izgrađuju, mani ga se, ugušismo se od vrlina! I zar svaki, običan čovek ne može doživeti tu »aktualizaciju« svoje ličnosti ako je kroz rad koji voli i intimni život kojim je lično zadovoljan uspešno ostvario svoje mogućnosti i sposobnosti?

Sve u svemu, predavači su nam zaista dočarali priličan haos u oblasti teorija motivacije, nastao možda najviše zbog bežanja od prave čovekove prirode i pokušaja što većeg iznalaženja manje-više sekundarnih motiva ljudskog ponašanja. Jednostavno, neće Čovek da bude — čovek.

Mogućnosti psihologije u praksi

Nekoliko referata iz prakse, iz istraživanja psihologije motivacije naših ljudi, bili su vrlo zanimljivi i ukazali, i pored svega, na šire mogućnosti i korisnu efikasnost psihologa u otkrivanju motivacionih procesa naših ljudi u njihovom ponašanju i stavovima.

Tako je magistar I. Šiber, s Fakulteta političkih nauka u Zagrebu, izneo interesantne rezultate svog istraživanja motivacione strukture aktivnosti birača u izbornim procesima našeg samoupravnog društva, sprovedenog u dve izborne jedinice u Zagrebu. Naime, s psihološkog aspekta, birač se odlučuje za onu soluciju za koju smatra da će u većoj meri zadovoljiti njegove potrebe i biti u skladu s njegovim stavovima. Ali je za ovo potrebno da se kandidati stvarno razlikuju u programima koje zastupaju, odnosno u koncepcijama kako određeni program sprovesti, kao i da kod birača postoji motivacija zasnovana na spoznaji svoje izborne aktivnosti za postizanje određenih ciljeva. Istraživanje je provedeno metodom sistematskog opažanja sastanaka u okviru predizborne aktivnosti, panel-anketom i anketom na komparabilnim nezavisnim uzorcima.

Rezultati su pokazali sledeću strukturu motivacije birača: Dve grupe konformnih birača bile su: oni koji idu na izbore da »ispune građansku dužnost« — činili su 27% uzorka, dok je 5,6% bilo onih kojima je neugodno da ne izađu na izbore »jer se plaše kako će to drugi shvatiti«, dakle, oni koji idu na izbore pod percipiranim pritiskom od strane društvene okoline. Dve grupe tzv. »interesnih birača« sačinjavali su: 21,4% oni koji izlaze na izbore da izraze »slaganje s našim društvenim sistemom«, što spada u odre-

đeno plebiscitarno shvatanje izbora, kakvo je nekad u nas bilo, i 46% onih birača koji izlaze na izbore zato da »izaberu one kandidate za koje smatraju da će najbolje zastupati njihove interese«. Takođe su 52,8% izjavili da su »veoma zainteresirani za rezultate izbora i da bi željeli da određeni pojedinci budu izabrani«.

Ovakvi rezultati bili bi vrlo optimistički da dalja analiza nije ukazala na nepovezanost motivacije sa učestvovanjem i doživljavanjem izbornih procesa. Povezanosti u većini slučajeva uopšte nema, ili je vrlo mala. Naime, oni birači koji bi »željeli da određeni pojedinci budu izabrani«, kao i oni koji izlaze na izbore da »izaberu kandidate koji će najbolje zastupati njihove interese«, ne prisustvuju zborovima birača i ne čine ništa da bi ti kandidati bili izabrani, a veoma često (59% njih) »uopće ne poznaje nijednog kandidata s kandidatske liste!« Na osnovu ovoga, Šiber zaključuje da su »izborni procesi izvan kruga opće političke zainteresiranosti birača«, kao i »da smo još veoma daleko od ostvarivanja proklamiranih ciljeva našeg izbornog sistema da građani birači budu nosioci izbornih procesa i kontinuirani sudionici procesa odlučivanja na raznim nivoima u našem društvu«. Po mišljenju Šibera, tri su osnovna razloga za ovakve rezultate istraživanja: dugotrajan period u kome su izbori imali plebiscitarni karakter ostavio je tragove iako su izbori izgubili takav karakter, zatim, male ili skoro nikakve razlike u alternativama kandidata u našem sistemu i udaljenost izbornih posledica od biračkog tela.

Takođe je posebno bilo zapaženo izlaganje magistra Bože Jušića, Ekonomski institut, Zagreb, naročito njegovo saopštenje »Homo economicus u našem društvu« — o rezultatima jednog istraživanja koje je Institut sproveo po pitanju radne motivacije naših ljudi, konkretno »Da li radimo zbog novca?«. Poznato je da se u istraživanjima u inostranstvu novac kao motivacioni faktor obično stavlja na treće do šestog mesta čak. Zato su iznenađujući bili rezultati dobijeni u ovom istraživanju, a naime: od devet motiva, naši radnici su u većini (više od polovine) stavljali da — »rade za novac«. Taj, dakle, homo economicus, »ekonomski čovek«, predstavnik je motivacije u našim preduzećima, pa je interesantno pogledati kakav je njegov profil. Pretpostavka je da takav čovek treba da ima visok samoupravni moral, da je spreman da putem učešća u samoupravljanju osigura veći i pravedniji lični dohodak.

Pokazalo se, međutim, da je naš »ekonomski čovek«, koji je osjetljiviji i kritičniji od drugih na pravdu ili nepravdu u svom preduzeću, u većini

rezigniran prema samoupravnoj aktivnosti smatrajući preuzimanje odgovornih samoupravnih dužnosti nekorisnim s ličnog gledišta i s gledišta svoje zajednice. Naš ekonomski čovek — zaključuje Jušić — »sa svojim nižim radnim moralom i povećanom osjetljivošću na nepravilnosti, produkt je razapinjanja između stalnog isticanja principa pravednosti i njegovih prava i zapreka u njihovom ostvarivanju na koje nailazi«. U diskusiji o ovim rezultatima, magistar Šiber je izneo da je naš homo economicus zato takav što je motivacija proporcionalna percepciji mogućnosti da se kroz jednu aktivnost zadovolje određene potrebe. Ako ne postoji percepcija mogućnosti da se kroz samoupravne procese zadovolje određene potrebe, onda čovek nije motivisan da učestvuje u tim procesima. Šiber je ovde istakao potrebu da se psiholozi još više bave samoupravljanjem, da ga definišu psihološki, tj. koje čovekove potrebe se kroz samoupravljanje zadovoljavaju, je li ono postalo već potreba našeg čoveka itd. Na primeru onih koji odlaze u inostranstvo i lišavaju se te potrebe, Šiber pokazuje da ona još nije formirana u naših ljudi i da nezadovoljavanje ekonomskih potreba ne dozvoljava ostvarenje samoupravljanja kao potrebe.

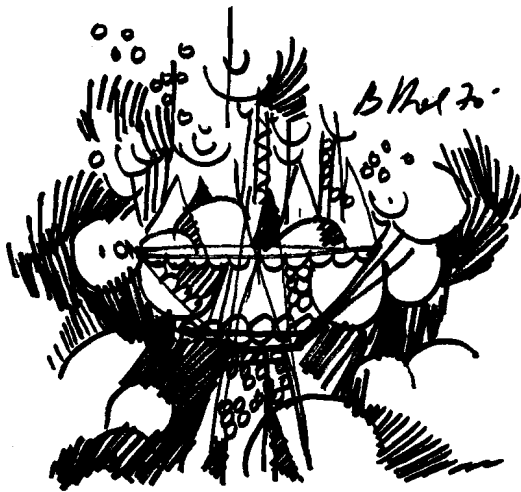
Duhovito je pitanje ovde postavio A. Lauc, psiholog iz Osijeka: o verovatnosti nagrađivanja kao radnoj motivaciji, odnosno da li bi slučajno nagrađivanje, na principu lutrije, povećavalo aktivnost više od sistematskog nagrađivanja — za određeni proizvod — određena nagrada? Ova na prvi pogled bizarna ideja zaslužuje pažnju istraživača jer je poznato da postoji nešto u čoveku što ga goni na aktivnost u srazmeri sa stepenom neizvesnosti i veličinom šanse za uspeh, na šta ukazuju i neka istraživanja sprovedena u inostranstvu. »Ukinite lutriju, i mnogi će ljudi izgubiti smisao života« — pisao je davno poznati engleski književnik Golsvorti.

Profesor Tomislav Tomeković je izneo teoriju Dubina po kojoj je motivacija razmena između pojedinca i društva, pa je ukazao na potrebu da prilikom rešavanja konkretnih problema imamo u vidu svu raznovrsnost podsticaja koji uslovljavaju naše ponašanje, kao i bogatstvo mogućnosti čovekovog reagovanja.

Bilo je još referata, kao: o rezultatima istraživanja psihologa u kojoj meri radnici prihvataju i podržavaju predloženi program razvoja preduzeća pošto od toga zavisi i njihova radna motivacija i zalaganje na poslu (R. Arsenijević iz »Crvene zastave« — Kragujevac), o delovanju nagrada kao podsticaja za učenje (D. Arnautović — Vojnopomorska akademija i M. Janša VMA), kao i o pokušajima menjanja nagonske

usmerenosti kod pacijenata mucavaca, lečenih po metodi svesne sinteze razvoja od dr C. Brajovića (M. Živković).

Tako je ovaj prvi naučni skup psihologa Srbije u Karlovcima, koji treba da postane tradicionalan, dao značajne rezultate ukazavši na stanje u oblasti teorija motivacije savremenih psihologa (uglavnom zapadnih), a i na mogućnosti šire praktične primene psihologije u ovom domenu u nas. Poznato je koliko psihologija može individualno pomoći čoveku da bolje razume sebe i svoje bližnje, da bude, uopšte uzev, manje nesrećan i lakše izlazi nakraj sa svojim ličnim problemima. Navedena istraživanja motivacije ukazuju da psihologija nikako nije ni društveno impotentna. Naprotiv, znalackom primenom može dati zanimljive i efektne informacije o ponašanju naših ljudi. Ovaj simpozijum će svakako poslužiti kako stimulaciji naučne produkcije, tako i daljoj, široj primeni psihologije u našoj ekonomskoj i društvenoj praksi.



ZORAN PAVLOVIĆ

TRIJENALE I OKTOBARSKI SALON

Beograd je u kratkom vremenskom razmaku imao priliku da vidi dve velike likovne manifestacije: Četvrti trijenale jugoslovenske likovne umetnosti i Jedanaesti oktobarski salon, dve manifestacije čiji dijametralno suprotni karakteri pružaju zanimljive mogućnosti komparacije različitih koncepcija o načinu priređivanja ovakvih izložbi. Trijenale je koncipiran kao veoma selektivna, stručna i po visokim kriteriološkim principima pripremljena izložba, čiji je cilj trebalo da bude da s jedne strane prikaže široku lepezu zbivanja u jugoslovenskoj likovnoj umetnosti, da podvuče estetička i teorijska pomeranja koja su se odvijala poslednjih godina, a da, s druge strane, registruje sve ono što u datom trenutku živi aktivno stvaralački, da istakne dela pojedinih umetnika koja nose neusahlu klicu stalnog životnog obnavljanja. U tom smislu zamišljen i ostvarivan, Trijenale je imao potpuno različite karakteristike od prethodnih istoimenih manifestacija. Ovoga puta to nije bila glomazna revijalna izložba na kakve smo obično navikli, već pre neka vrsta izložbe s teozom, sa unapred pripremljenim i komponovanim izgledom i sa unapred predviđenim ciljevima. U odnosu na negdašnji Trijenale, koji je bio pravo vašarište slika i skulptura, sakupljenih manje-više prema čudima slučaja, ovaj četvrti po redu predstavlja izložbu od koje se mogu očekivati bar neke značajne konsekvence. U čemju su one moguće? Pre svega, a to se i pokazalo, on je ispoljio moć da na različitim planovima izaziva reakcije, da podiže temperaturu u likovnom domenu, ove ponešto učmale sredine, da izaziva otpore ne samo na nivou povređenih sujeta već i u estetičko-plastičkom pogledu. On će se dalje, vrlo verovatno, pokazati sposoban da navodi i kritiku i umetnike na preispitivanje tokova naše umetnosti i na razmatranje kriterijuma koji se oko nje diferenciraju, kao što će podstaći mnoge

umetnike da razmišljaju o relacijama sopstvenog dela i te umetnosti, o aktuelnostima koje se u njoj razvijaju, ili pak o odrednicama koje njen lik determinišu u očima kritike.

Jednom reči, široko, i, u skladu s time, sa sniženim kriterijumom, postavljena revijalna manifestacija nema nikakve moći da zrači na samu umetnost i da utiče na menjanje njenog lica. Tek jedna ovakva izložba gde se ne eksponiraju samo karakteristična i vredna dela jednog kulturnog podneblja već i teze o njima, ima sve šanse da utiče na živu umetnost. U kom smislu će se taj uticaj odvijati zavisiće isključivo od svesti, stvaralačke snage, duha, samih umetnika — od toga s koliko su poverenja voljni da prisutnu na sliku umetnosti koja im se prezentira i da se zadovolje time što će se isključivo u okviru nje i orijentisati, ili pak, što je uzvišeniše kao čin, koliko su spremni da protiv onoga što im se kao slika naše umetnosti nudi pokrenu sve svoje energije, usmere ih na otpor i nepristajanje, tražeći nove i drugačije stvaralačke alternative. Skromno mišljenje pisca ovih redova jeste da značaj koji je na ovom Trijenalu dat takozvanim apersonalno usmerenim umetničkim tendencijama, što nije slučajno jer su trenutno na njihovoj strani osobine: atraktivnost, novina i svežina eksperimenta, može samo da doprinese produbljivanju stvaralačkih modaliteta na onoj drugoj, kompleksnije humano zasnovanoj strani. Izgleda da ukoliko je presija scijentizma u umetnosti jača, ukoliko je sila tehnicizma prisutnija, ukoliko se u ime pretplaćivanja na budućnost više pledira za depersonalizovanu, mekšu, snažnije, dublje, kompleksnije i verodostojaničkim putem produkovanu »umetnost«, utonije mora da bude, na onoj drugoj strani, uranjanje umetnika u najskrivenije ponore svog humanog bića. Tek tako bi postojala šansa da se na nekom opštem planu dometa velike i uzbudljive epohe kakva je naša održi celovitost potencijala čoveka i sačuva od osipanja. To bi imalo da se odvija ne na nivou pojedinačnih ličnosti niti pak regionalnih kultura, već na najvišem nivou vrednosti cele epohe. Mladim umetnicima, od kojih veliki broj, iz razumljivih razloga, ima neprijateljski stav prema Trijenalu, treba poželeti da ovu neveliku i nepretencioznu istinu shvate i iskoriste. Ali ispravnost radi mora im se reći još i to da ako ovo kao istinu, ili bar kao jednu od mogućih istina prihvate, moraju da računaju na odsustvo svake ozbiljnije u umetnosti verifikovane podrške u smislu uzora — to ne može da bude ni naše nacionalno mlako i pogađanjeno slikarstvo između dva rata niti poratna pseudoavangarda, a isto tako ni one oblasti moderne umetnosti gde se stvaralačka dubina spretno simulira. Polje je otvoreno, izazov je prisutan, uspeh — neizvestan.

*
* *

Oktobarski Salon ovaj, kod Trijenala uočen karakter polemičnosti i priliku zračenja na umetnost nema. I Salon je poput Trijenala tokom ovih jedanaest godina proživljavao izvesne transformacije, ali su one išle obrnutim smerom. Naime, Salon je prvih godina svog postojanja, recimo do 1963. ili 1964. doživljavao svoje »herojsko doba«, kada su se u njegovom okrilju međusobno suprotstavljale različite tendencije. Prvi put u istoriji moderne srpske umetnosti tada se kod jedne mlade umetničke generacije javila tendencija da se pitanja savremenosti ne rešavaju kroz intiman odnos prema nekom od velikih modernih majstora već preko prihvatanja, delimičnog preispitivanja ili negiranja samih principa na kojima su se aktuelna umetnička kretanja zasnivala. Avangardno kao pojam prvi put više nema karakter prenošenja i usvajanja iz druge ili treće ruke primljenih pouka, već neposredne reakcije i polemike sa aktuelnim plastičkim i duhovnim smerom. Organizatori Salona tih godina, možda više vođeni sluhom za jedan izuzetan trenutak no željom da se određena slika komponuje, osećajući pre svega da ju okvirima srpske umetnosti prisustvuju rađanju jednog novog tipa slike, imali su smelosti da prihvate i registruju oštru konfrontaciju generacija i problema. Kao izložba tadašnji Salon je bio strogo selektivan i reprezentativan, a ponajmanje je u njemu bila prisutna tendencija ka ostvarivanju revijalne izložbe onog najšireg smisla gde je granica kriterijuma strahovito niska. Međutim valja istaći da je i celokupna beogradska klima tih godina s početka sedme decenije bila izuzetno dinamična. Vođene su brojne polemike, suprotstavljana su različita umetnička gledišta, i još jedanput je došlo, na svu sreću na kratko i bez posledica, do razračunavanja kritike i umetnika sa nekim neočekivanim oficijelnim stavovima. Rečju, po dinamičnosti situacija bi se slobodno mogla porediti sa onim što se događalo posle 1950. U to vreme Salon je imao najmanje oficijelnu ulogu. Kasnijih godina on je, generalno uzevši, doživeo laganu i postepenu transformaciju. Sve više je preovladavao karakter revijalne manifestacije za koju se osećalo da je više potrebna forumima kulturne politike kao lepa stavka njihovih aktivnosti, no što je bila potrebna samoj umetnosti i kritici. Ipak i u takvoj soluciji prisutna je bila tendencija da se održi reprezentativan karakter i da se okupi što veći broj zaista ozbiljnih i u određenoj situaciji vrhunskih stvaralačkih dela. Međutim, totalno odsustvo stimulansa kako na materijalnom planu tako i na planu polemičnosti i konstruktivne borbe shvatanja, postupno je Salon lišilo ovog reprezentativnog

vida. Sve evidentnije su bile apstinencije onih umetnika za koje se sa najviše kritičkih obzira moglo pretpostavljati da u svakom trenutku i svakoj prilici mogu da prikažu ne samo jedan visoki plastički kvalitet, već uvek i stvaralačkom težinom dublji i značajniji zakorak.

Veoma je teško reći, a da se ne zapadne u plitke vode naivnog sociologiziranja šta je uslovilo da se u istoj sredini, sa materijalnim sredstvima koja potiču iz istih izvora, danas mogu realizovati dve ovako velike manifestacije, od kojih svaka pored svog stručno umetničkog i kritičkog karaktera implicate ima i svoj kulturno politički značaj, a da one budu u ovolikoj meri oprečno koncipirane. No činjenica je da manifestacija koja ima značaj isključivo u okviru beogradske umetnosti danas predstavlja kritički gledano mrtvo telo, jednu dosadnu i inertnu izložbu, na kojoj ono malo poštovanja vrednih stvaralačkih napora ne mogu da odstrane memljivi zadah indolencije, odsustva angažovanosti, devalvacije stručnosti, i potpunu nesvršishodnost.

Ako je ova komparacija dveju manifestacija poslužila da se bolje ocrta lik i jedne i druge (jer mada su materijali koje one tretiraju u ponečem različiti — jedno je umetnost jugoslovenskog, a drugo srpskog opsega — moguće je upoređivati principe pristupa i komponovanja izložbi), ostaje da se uoče poneke od karakteristika onoga što se u okvirima svake od njih dogodilo na umetničkom planu.

Trijenale — dometi i ograničenja

IV beogradski trijenale likovnih umetnosti Jugoslavije, sa podelom materijala na sledeće smerove: Slikari kontinuiteta, Vidovi savremene figuracije (novi ekspresionizam, narativna i protestna figuracija, neonadrealizam, itd.), Vidovi savremene apstrakcije: od materije ka znaku i novoj geometriji, Objekti, Nove tendencije, Lumino ambijenti, Kompjuteri i vizuelna istraživanja, Konceptualna i siromašna umetnost, Vizuelna poezija, Grafika, Skulptura i Tapiserija, treba da pokažu u kome smislu i u kojoj meri je jugoslovenska umetnost uključena u univerzalnu umetničku problematiku. Ova podela koja se sticajem okolnosti ne može mimoći, mogla bi da primi mnoge primedbe, u našoj kritici već izrečene, a koje se odnose na opravdanost ovakvog omeđavanja određenih problemsko-teorijskih domena, i na njihovo naseljavanje toj podeli manje ili više adekvatnim delima. No, ako neko teorijsko čistunstvo može da istakne poneku zamerku ove vrste, praktična vrednost te zamerke je maltene beznačajna. Jer, radi se o zanimljivoj po-

javi — da je danas prilično teško, a katkad i sasvim nepouzđano razlučivanje plastičkih dela prema teorijskim oblastima i estetičko-plastičkim doktrinama. Postoje dela koja sama sobom predstavljaju čistu teorijsku manifestaciju jednog gledišta, ali i ona druga, mnogobrojnija, kod kojih se teorijske mogućnosti prepliću, različiti domeni susiđu i dopunjavaju, koja uzimaju sebi slobodu da se protežu van nominalnih teorijskih granica. Za njih svako teorijsko omeđavanje ima samo aproksimativnu vrednost, prihvatljivu radi pragmatičnog momenta, kao što je slučaj sa izložbom o kojoj je reč, radi potrebe da se pregled velikih porodica plastičkih usmerenosti današnjeg sveta organizuje na najširim i najrazumljivijim načelima.

Saznanje da se u našoj umetnosti, istina s različitim uspehom i pomeranjem karakteristika od jednog do drugog umetničkog centra, tretiraju bezmalo svi aktuelni problemi koje na planu plastičnog izraza savremeni svet istavlja, ne mora da znači nešto više do konstatovanje jednog stanja. Prva misao koja se posle uočavanja ove pojave nameće odnosi se na suštinu funkcionalnosti pojedinih od ovih smerova u kontekstu naše društvene sredine i njenih duhovnih klimata. Zapaža se da mnoge moderne orijentacije kod nas nemaju ono što se u regionima gde su ponikle i gde su uobličene, nazire kao njihov sociološki adekvat ili kao neka vrsta njihove determinante zasnovane na opštim socijalnim i duhovnim platformama. Naša nova figuracija, izuzev jednog primera, nema notu protesta i političku obojenost; naši primeri takozvanog neokonstruktivizma nastaju u tehnički nerazvijenoj sredini, a daleki odjeci pop-arta u sredini koja tek ako je samo dotakla naslućivanje »potrošačkog društva«. Znači li to potvrdu teze, na kojoj insistiraju mahom konzervativni kritičari, da se radi o nekritičkom importu koji s našom sredinom i socijalnim modalitetima kulture nema nikakve veze? Ovakvo zaključivanje, ukoliko nije zlonamernost, govori o uskogrudosti. Do pravog i jedino mogućeg konstruktivnog, uostalom i smislenog odgovora, ne dolazi se ni putem apriorističke negacije vrednosti uticaja, gde se u pomoć pozivaju zablude o neophodnosti postojanja izravnih adekvatnosti na liniji sociološke okolnosti — umetničke forme, kao što se ništa ne rešava ni tvrdnjom da, ako želimo da mislimo i osećamo sa svojim vremenom i razvijamo se, moramo da se držimo velikih centara — metropola umetnosti, prateći ih u korak učenički poslušno. Nije potrebna nikakva specijalna mudrost da se shvati da ovakve konstatacije problem ne iscrpljuju, nego spadaju u onaj krug dilema kojima se on tek naćinje. Pravo razrešenje ovog pitanja otkriva se jedino kroz sama dela, kroz njihovo znaće-

nje i smisao. Jer osim onih karakteristika koje umetnički pokret i forme koje ovaj donosi određuju prema sredini u kojoj izvorno nastaju (odnos pop-arta prema potrošačkom društvu nije izmišljena stvar, a tačno je i da novi konstruktivizam ili pak »kompjuterska umetnost« imaju određenu relaciju prema naučno i tehnički izuzetno razvijenim sredinama), osim ontološkog aspekta koji imaju prema samoj umetnosti, oni predstavljaju i stalni izazov preko problema koje začinju, rešavaju ili pak otvaraju kao dalji red mogućnosti. Gde će se i kada desiti njima inicirani novi prodor, u kojoj će meri imati karakter evolucije i produbljivanja jedne od mogućih suština koje su već implicirane, ili koliko će značiti, na datoj osnovi započetu, radikalnu reakciju i naglo skretanje na teren novih problema, nije ničim unapred striktno određeno. Teorijski gledano, jedan nov red problema i sistem plastičnih oblika sa kojima se naši umetnici radoznalim okom susreću, gledajući van skućenih plastičnih okvira sopstvene sredine, pružaju uvek šansu i za nova otkrića i nove stvaralačke domete. Zadatak kritike je da makar nagoveštaje takvih prodora zapazi ili samo nasluti, da se bavi uočavanjem distinkcija između njih i inertnih, nekritičkih reprodukovanja postojećih oblika.

To je recimo put da se uspostavlja pravi kritički odnos između takozvane tipografske poezije grupe OHO, koja ne predstavlja ništa više do besmislene i prazne mehaničke statistike monotonihi tipografskih znakova i jednog uzbudljivog u pravom smislu avangardnog prodora Pustoline Vladana Radovanovića, ili Signalističke poeme Miroljuba Todorovića koji je možda tek naćeo jedan mali deo izvanrednih mogućnosti koje mu se otvaraju.

Na sličan način se može postupati i sa oblastima koje nose nazive Objekti, Nova tendencija, Ambijenti, u okviru kojih se takođe mogu vršiti ne samo problemske polarizacije već i kriteriološke distinkcije. Iako se u njihovom slučaju mora polaziti od činjenice da su to oblasti na kojima nastaju dela apersonalnog tipa, koja kao romantičnu negiraju svaku pretpostavku o umetnikovoj osećajnosti, uime objektivističke strukture dela i njegovog egzaktnog znaćenja, jasno je da se i od njih moraju zahtevati izvesni oblici visokog angažovanja duha, kao što je ono koje se može ispoljiti kroz sugestivnu inteligibilnost ili neki poseban racionalistički viđ imaginativnosti. Tako se da sagledati raspon između inventivnosti Šutejevih i inertnosti Felerovih objekata, između duhovitog tipa otvorene forme Tihecovog Akvamobila i standardnog, na raznim stranama mnogo puta korišćenog Grabulovljevog oblika. Isti raspon deli visoku graditeljsku svest jed-

nog Rihtera od mehaničke reproduktivnosti dela Vanište ili Dobrovića. Na području ambijentarnih ostvarenja, sugestivnom sceničnošću i uzbudljivim svetlosnim prostorima, dela Ljerke Šibenik i Srneca ostavljaju daleko za sobom Galićev tipiziranim neonskim signalom obeležen ambijent.

Što se tiče Vidova savremene apstrakcije tu se očituje ona ista pojava koja je oblast apstraktne umetnosti obeležavala od samog početka na našem tlu. Umetnici se naime prema njoj različito određuju. Kod jednih se ispoljava otvorenost prema pojedinim njenim oblastima i veća vezanost za teorijske izvore, kao što je slučaj sa Murtićem, Pricom, Kulmerom, Ivačkovićem, koji u već jasno izgrađenoj problematici jednog tipa apstraktne slike nalaze dovoljno manevarskog prostora da stvaralački delaju. Kod drugih dolazi do pomeranja u samim teorijskim osnovama apstrakcije, i teško je reći da li im u delima preteže nostalgija za »klasičnom« slikom, ne u smislu čežnje za njenom formom, već za mogućnostima višestruke ekspozicije duha koje ona nosi, ili se pak radi o nagoveštaju novih prodora, stremljenju ka nekoj budućoj kompleksnijoj slici. Takav je slučaj sa Petlevskim, Mihađlovićem, Brankom Protićem, Popovićem, Čelićem i Miodragom Protićem.

Vidovi savremene figuracije, grupacija koja je i pored jednog očigledno zajedničkog elementa kakav je figura, suštinski najrazuđenija, pokazuje i najveće raspone u kriteriološkim osnovicama koje su uslovile odabiranje izlagača. Narativna ilustrativnost Meška i Nikole Gvozdencića, iskrena čednost Rabuzina i Karaila, dramatska fantastika Ivkovića i Veličkovića, nova ekspresivnost Kavrićeve i Reljića, »politička« angažovanost Kalajića, neosecesionistički sentiment Neškovića, obeležavaju glavne punktove ovog dela izložbe. Uz to valja kao nešto posebno, u smislu novine, pomenuti slike »inventare« predmeta Leonida Šejke, i na stvaralačkom planu još uvek najosobnije delo Gabrijela Stupice.

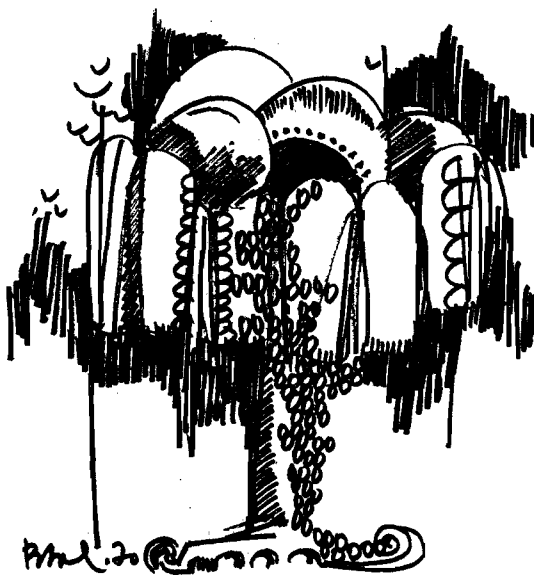
Što se tiče skulpture, u njenom okrilju ima mnogo manje suštinskih pomeranja i novih usmeravanja ličnih izraza, ili pak neočekivanih odnosa prema u svetu aktuelnoj problematici. Osim visokih dometa plastilke Olge Jančić, Olge Jevrić, Radovanija, Ružića, Džamonje, ne može se mimoići ni delo Venije Vučinić Turinski čije skulpture — predmeti predstavljaju prodor u jednu sasvim novu materiju.

Salon i mladi

Jedina ozbiljnija funkcija Oktobarskog salona koja nije ugrožena jeste šansa koju pruža mladim i najmladim umetnicima da ogipavaju tle

na kome će imati da se bore za svoj umetnički izraz. U slikarstvu veći broj novih imena kao što su Marina Abramović, Ljiljana Blaževska, Svetlana Đorđević, Ludvig Gadomski, Slobodan Ivanković, Maurits Ferenc, Zorka Odalović i Rakiđić Jovan, govori o raznovrsno usmerenim pikturnalnim interesovanjima, ali i o jednoj specijalnoj klimi koja vlada među mladima. Naime, i pored toga što je zasada prilično nepouzdana izvlačiti neke ozbiljnije generalizacije o klimi koju nagoveštavaju, može se osetiti da među njima prevladava težnja da se veliki problemi današnjeg umetničkog sveta ne prihvataju s mladalačkim žarom, da se izbegava »veliki gest«, da se slika svodi na intimu, na tihi, lični i skriveni kutak, zaklonjen od vihora vremena. Kod jednog dela ovih mladih slikara može se čak pomišljati na obnavljanje građanskog duha srpskog slikarstva između dva rata.

U skulpturi mladih nailazimo na zrela, unutrašnjom snagom ispunjena ostvarenja Anete Sveti-eve, Slavoljuba Radojčića, Miluna Vidića, Nadežde Kojadinović. I kod njih se, pored lepih plastičkih kvaliteta, oseća veće poverenje u negovanje onoga što se može nazvati stil umetnika, nego spremnost na eksperimentatorske poduhvate.



MOMČILO PAVLOVIĆ

JUGOSLOVENSKA MUZIČKA TRIBINA

Početak novembra meseca održana je u Opatiji VII jugoslovenska muzička tribina. U te dane izvedeno je gotovo celo dvogodišnje muzičko stvaralaštvo u savremenoj jugoslovenskoj muzici.

Tribina je osnovana 1964. godine a inicijatori su bili naši ugledni i aktivni kompozitori Josip Stojanović i Branimir Sakač. Neposredno posle održavanja prvog Muzičkog bijenala u Zagrebu 1961. godine koji je značio »nesumnjivi prodor u novi svet zvukova« i koji je postao izvanredna informacija o zbivanjima u savremenoj muzici u svetu, održan je 1962. godine u Opatiji simpozijum »Musica nova« na kome se pokušalo da se »teoretski i esejistički« obradi ono što se dešavalo u nekim vidovima savremene muzike. Bijenale i simpozijum učinili su da se ovakve akcije nastave i da se pronađe mogućnost predstavljanja i, posebno, jugoslovenske savremene muzike na jednoj sličnoj manifestaciji.

Od samog početka, Jugoslovensku muzičku tribinu koja želi da prikaže muzičko stvaralaštvo u nas, bez obzira da li se radi o avangardnoj muzici ili o drugim pravcima pomagali su Savez i udruženje kompozitora, Jugoslovenska radio-televizija, Pozornica Opatija i Muzička omladina. Takva je i shema učestvovanja u sredstvima za realizaciju Tribine, naročito u poslednje dve godine. U finansiranju, na primer, ovogodišnje Jugoslovenske muzičke tribine, čiji su ukupni rashodi planirani sa 365.000. —dinara, učestvuju Savez kompozitora Jugoslavije, republička udruženja kompozitora, Mozaik-pozornica Opatija, Muzički bijenale, izdavačko preduzeće »Vjesnik«, Jugoslovenska radio-televizija sa oko 60% troškova. Oстatak od oko 40% obezbeđuju republički fondovi za unapređivanje kulturnih delatnosti, odnosno zajednice kulture, prema broju izvedenih dela kompozitora iz svojih republika.

Godišnje programe priprema Redakcija programa.¹⁾ Pored dela koja treba izvesti, Redakcija predlaže izvodače, odabira dela za živo izvođenje, za magnetofonske koncerte itd.

Spretna klasifikacija dela i izvodača u programu a i jedinstveno mesto izvođenja omogućili su da se obiman program u 1970. od preko stotinu kompozicija odsluša za veoma kratko vreme. Tribina traje samo 5 dana. Smenjivanje simfonijske, kammerne, horske muzike i kompozicija za manje sastave ili soliste, delimično izvedenih na živo a delimično reprodukovanih sa magnetofonskih traka, učinili su savladivim dnevno i petodnevno slušanje muzike od jutra do duboko u noć. Radni dan na Tribini počinje oko 9 časova i traje, sa kraćim prekidima i do posle ponoći. Dvorane hotela »Imperijal« su mesta izvođenja čitavog programa. U koncertnoj dvorani se izvode svi živi koncerti i neke magnetofonske reprodukcije, a u okrugloj dvorani priređuju se ostale prateće manifestacije: muzički salon, debatni klub, predstavljanje najmlađih kompozitora u okviru Informativne omladinske tribine i proslušavanje magnetofonskih traka pojedinačno po izboru.

Otuda se svi okupljeni i zainteresovani za program Tribine svakodnevno nalaze na istom mestu, što je veoma pogodno za mnogobrojne susrete i razgovore koji su nephodan i značajan deo ove manifestacije. Treba imati u vidu da je publika Jugoslovenske muzičke tribine sastavljena od kompozitora i muzičkih umetnika, muzikologa i kritičara, novinara i slušalaca, meštana. Tribina nije samo smotra najnovijeg muzičkog stvaralaštva u našoj zemlji već i mesto korisnih susreta koji pružaju velike mogućnosti dogovora i saradnje sa učesnicima iz Jugoslavije i gostima iz inostranstva. Zahvaljujući takvim razgovorima, na prošlogodišnjoj Tribini je izrađen ciklus od šest emisija jugoslovenske muzike za Francusku radio-televiziju. Ciklus je obuhvatio dvadesetšest dela dvadesetčetvorice jugoslovenska kompozitora. Autor ciklusa, Zija Kućukalić, je prilagodio izbor ideji da pruži što potpuniju sliku i što šire informacije o našoj muzici. Treba pomenuti i podatak da je u 1969. godini Jugoslovenska radio-televizija poslala 166 snimaka naše muzike u 25 zemalja

Tribina pruža mogućnost da se posetioci upoznaju sa novijim muzičkim stvaralaštvom naših naroda a i nekih drugih nacija. U okviru Muzičkog salona, ove godine je u predavanjima sa

¹⁾ Članovi Redakcije za 1970. godinu bili su: Srdan Barić, Fred Došek, Sotir Golabovski, Janko Grilc, Vojin Komadina, Zija Kućukalić, Predrag Milošević, Miodrag Pavlović, Ivo Petrić, Zlatko Pibernik, Primož Ramovš, Branimir Sakač, Josip Stojanović, Boris Urih, Ivan Tasić i Ivo Vuljević.

muzičkim ilustracijama predstavljeno makedonsko muzičko stvaralaštvo i holandska muzika, uz informaciju o popularizaciji savremene muzike u Holandiji preko izdavačke kuće Donemus. Možda nije na odmet reći da ova izdavačka kuća postoji od 1946. godine i da je osnovana uz pomoć vlade i autorskog društva sa ciljem da popularizuje muziku u svim njenim vidovima. Danas je Donemus i izdavač i biblioteka holandske muzike, koja pored partitura, sadrži knjige i časopise o muzici, biografije, štampu, magnetofonske i gramofonske snimke. Informativni centar Donemusa obuhvata kataloge orkestralne, kamernе i vokalne muzike, a četiri puta godišnje izdaje i besplatni časopis »Sonorum Speculum«. Serije ploča sa holandskom muzikom koje izdaje Donemus imaju priključene kompletne partiture. Subvencionirana od holandske vlade, ova izdavačka kuća vrši značajnu misiju pomažući stvaralaštvo holandskih kompozitora i njihovu afirmaciju u svetu. Razgovori u debatnom krugu na temu »Položaj jugoslovenske muzike u svetu danas« ostali su samo na provokaciji urvodničara i velika je šteta što nisu uspeali da bar delimično odgovore na ovo kompleksno pitanje

Jugoslovenska muzička tribina izdaje dnevni bilten u kome se pored kratkih informacija o proteklim priredbama i razgovorima, objavljuju i komentari autora o delima koja se nalaze na programu. U toku održavanja Tribine stalno je otvorena kancelarija, u kojoj se mogu dobiti sve informacije i druge usluge. Posetilac se oseća prijatno, on je o svemu obavešten i stalno je u toku događaja. Ukratko, organizaciji Tribine bi se malo šta moglo zameriti.

Jugoslovenskoj muzičkoj tribini je ove godine dodan i podnaslov Informativni centar za jugoslovensku muziku. Velika obaveza koju je, doduše, Tribina i do sada ostvarivala u određenom obimu. Informativni materijal Tribine je skroman, za sada. To su neke stampane partiture i, po prvi put ove godine, četiri od šest predviđenih gramofonskih ploča na kojima je snimljena muzika izvedena na prošlogodišnjoj Tribini. Imajući u vidu razvoj i napredak koji je Tribina učinila od pre sedam godina, a posebno vrednujući ono što ona danas znači u pogledu aktuelnog jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva, može se sa puno poverenja gledati i na njenu ozvaničenu dužnost informatora.

O kvalitetu dela izvedenih na Tribini ima različitih mišljenja među kojima se često ističe zahtev za strožijom i užom selekcijom. Ne ulažeći u ocenu pojedinačnih dela, ostavljajući to pozvanima, smatramo da bi drugačija koncepcija Tribine svakako oštetila njenu bitno informativ-

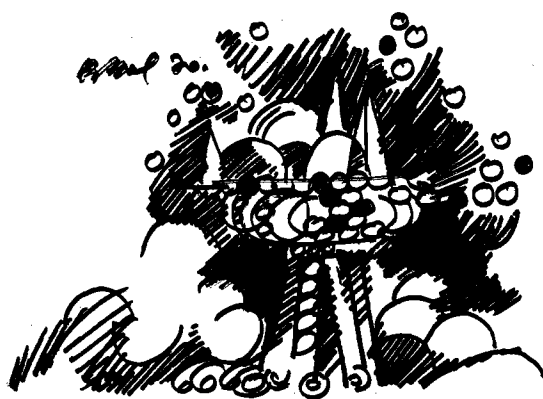
nu misiju, koja se mora najpovoljnije oceniti. Preteško je i možda nesvršishodno u savremenom muzičkom stvaralaštvu od godinu-dve dana vršiti strogu selekciju i biti sasvim siguran da se nije pogrešilo. Gotovo polovina kompozicija doživljuje na Tribini svoje prvo izvođenje. Treba li tu mogućnost uskraćivati?

Najzad, treba reći i nekoliko reči o plemenitom gestu solidarnosti među muzičkim stvaraocima i umetnicima koji je u organizaciji Tribine prisutan a koji se uopšte sve ređe javlja. To je napor da se, bez obzira na materijalne teškoće izvođačkih ansambala ili neparticipiranje odgovarajućih republika, nastoji da se na Tribini predstaviti sve što je najbolje u muzičkom stvaralaštvu naše zemlje. Preko Jugoslovenske muzičke tribine neke nacionalne muzičke kulture u Jugoslaviji doživele su svoje nacionalno predstavljanje i ako to nije ni cilj ni interes Tribine. Ipak, to je prilika da se informiše o muzičkom životu i njegovom nivou u centrima naše zemlje.



VII DEO

DOKUMENTI



EVROPSKI CENTAR ZA SLOBODNO VREME I OBRAZOVANJE*

Osnivanje Evropskog centra za proučavanje slobodnog vremena i obrazovanja preporučila je Regionalna konferencija za obrazovanje odraslih i slobodno vreme. Tu konferenciju je organizovala Čehoslovačka komisija za saradnju sa UNESCO-m, uz UNESCO-vu saglasnost i pomoć. Centar je osnovan u Pragu, 1965. godine.

Izvod iz preporuke Konferencije, koja se odnosi na osnivanje Evropskog centra za proučavanje slobodnog vremena i obrazovanje, glasi:

»Konferencija *smatra* da proučavanja, koja su potrebna za razvoj međunarodne saradnje u oblasti obrazovanja odraslih, treba da usmerava, prati i rezultate objavljuje jedno jedinstveno i odgovorno telo;

svesna je vrednosti koordinacije i podsticaja koje mogu da pruže institucije kao što su Skandinavska regionalna komisija za kulturu ili Evropski centar za koordinaciju istraživanja i dokumentaciju u oblasti društvenih nauka u Beču,

i stoga *traži* da UNESCO podrži stvaranje jedne stalne evropske institucije u čijoj će delatnosti i sâm učestvovati.

Ta institucija treba da ima sledeće zadatke:

— da prikuplja i širi svu dokumentaciju koja se odnosi na probleme razmatrane tokom Konferencije;

*) European Centre for Leisure and Education, Prag, 1970.

- da preuzima ili pruži podršku proučavanjima koja traži Konferencija, da prati njihov razvoj i osigura objavljivanje njihovih rezultata;
- da organizuje radne sastanke i susrete koji se odnose na te teme;
- da sarađuje sa merodavnim institucijama.

U vezi sa ovom preporukom napravljen je sporazum o osnivanju Evropskog centra za proučavanje slobodnog vremena i obrazovanja između vlade Čehoslovačke Socijalističke Republike (koju je predstavljala Čehoslovačka akademija nauka) i UNESKO-a, a koji obuhvata koordinaciju i dokumentaciju u oblasti proučavanja slobodnog vremena i obrazovanja odraslih. Centar je formiran početkom 1968. godine sa sedištem u Pragu 1, Jiřská 1, u zgradi Instituta za filozofiju i sociologiju pri Čehoslovačkoj akademiji nauka.

Zadaci Centra

Osnovni zadaci, koji proizlaze iz preporuke Regionalne konferencije iz 1965. godine i iz sporazuma između UNESKO-a i Čehoslovačke akademije nauka, su sledeći:

- a) Stvaranje veza sa evropskim institucijama koje su zainteresovane za proučavanje slobodnog vremena, kulturnih delatnosti i obrazovanja odraslih i pomaganje koordinacije njihovih delatnosti.
- b) Objavljivanje dokumentacionih i bibliografskih materijala do kojih je mogućno doći, a koji se odnose na stanje istraživanja o slobodnom vremenu u raznim evropskim zemljama.
- c) Izdavanje časopisa u kome će se objavljivati najzanimljiviji materijali nacionalne proizvodnje iz oblasti društvenih nauka, a koji se odnose na slobodno vreme: na ovaj naćin podsticati istraživanja u toj oblasti, a posebno voditi računa o obrazovnom vidu korišćenja slobodnog vremena i mogućnostima njegovog planiranja.

Evropski centar za proučavanje slobodnog vremena i obrazovanja stupio je u vezu sa izvesnim brojem institucija iz svih evropskim zemalja (lista data na kraju ovog teksta). Obrazovana su dva savetodavna tela da bi se osigurali zadaci Evropskog centra. To su: u Čehoslovačkoj, *Naućni savet*, ćiji ćlanovi su istaknuti ćehoslovaćki stručnjaci u oblasti sociologije, psihologije, pedagogije i ekonomije; na mećunarodnom nivou — *Savetodavni komitet*, ćiji su ćlanovi:

Prof. Joffre DUMAZEDIER, Centar za sociološke studije, Francuska

Dr Suzanne FERGE, Istraživačka grupa za sociologiju, Mađarska akademija nauka, Mađarska

Dr Blanka FILIPCOVA, Institut za filozofiju i sociologiju, Čehoslovačka akademija nauka, Čehoslovačka

Dr Anna LORENZETTO, Nacionalni savez za borbu protiv nepismenosti, Italija

G-đa Raili RUUSALA, Odbor za slobodno vreme, Finska

Prof. Erwin K. SCHEUCH, Institut za komparativna proučavanja društva, Univerzitet u Kelnu, Savezna Republika Nemačka

Prof. Harald SWEDNER, Odeljenje za sociologiju, Univerzitet u Lundu, Švedska

Prof. Jan. SZCZEPANSKI, Institut za filozofiju i sociologiju, Poljska akademija nauka, Poljska.

Značajan deo rada Evropskog centra za proučavanje slobodnog vremena i obrazovanja predstavlja stvaranje *međunarodnih radnih grupa*.

Do sada su obrazovane tri radne grupe:

1. Grupa koja se bavi problemima slobodnog vremena omladine; u njoj učestvuju: Belgija, Čehoslovačka, Finska, Mađarska, Norveška, Poljska i Jugoslavija.
2. Grupa koja se bavi problemima obrazovanja odraslih; učestvuju: Čehoslovačka, Francuska, Velika Britanija, Mađarska, Holandija, Poljska, Švajcarska i SSSR.
3. Grupa koja se bavi problemima slobodnog vremena i kulture; među učesnicima su: Kanada, Čehoslovačka, Francuska, Savezna Republika Nemačka, Švedska i Švajcarska.

Glavni zadatak ovih radnih grupa sastoji se u prikupljanju osnovne dokumentacije, procenivanju stanja istraživanja i organizovanju tematskih simpozijuma.

Sastanci i savetovanja

Međunarodni savetodavni komitet Evropskog centra za proučavanje slobodnog vremena i obrazovanje sastao se tri puta u Pragu i to: u septembru 1968, u maju 1969. i u junu 1970. Učesnici su razmatrali sadržinu i perspektive

delatnosti Centra; u ovom okviru naročito su razmotrene njegove dokumentacione i izdavačke aktivnosti, metodološki problemi istraživanja slobodnog vremena kao i programi radnih grupa za slobodno vreme omladine i za obrazovanje odraslih i slobodno vreme. Program je takođe uključivao pripreme za Međunarodni kongres sociologa u Varni (1970).

Međunarodni sastanak posvećen problemima dokumentacije i bibliografije održan je u Pragu, novembra 1969. na kome su učestvovali predstavnici jednog broja evropskih zemalja. Sastanak je imao sledeće zadatke: postaviti konkretne zadatke dokumentacionog odeljenja, naročito na polju međunarodne tekuće bibliografije, retrospektivnih nacionalnih bibliografija, listu deskriptora, popis evropskih institucija zainteresovanih za slobodno vreme i pregled definicija slobodnog vremena.

Međunarodni kolokvijum o metodološkim problemima istraživanja slobodnog vremena održan je u Bergiš Gladbahu, u Saveznoj Republici Nemačkoj, u saradnji sa Institutom za komparativna istraživanja društva Univerziteta u Kelnu. Ovom prilikom je ostvaren i radni sastanak grupe za probleme komparativne analize statističkih podataka o slobodnonovremenskim aktivnostima u sedam razvijenih društava (zemalja) (projekt profesora Dimazedijeja).

Međunarodni kolokvijum o problemima slobodnog vremena dece i omladine ostvaren je u saradnji sa Centrom za vanškolsko obrazovanje iz Zagreba (u Baškom Polju), u septembru 1969.

Međunarodna konferencija o problemima obrazovanja odraslih i korišćenju slobodnog vremena ostvarena je u saradnji sa Mađarskim udruženjem za popularizaciju naučnih znanja, u septembru 1970. u Budimpešti.

U saradnji sa Nacionalnom komisijom za UNESCO Savezne Republike Nemačke, Evropski centar priprema konferenciju o slobodnom vremenu odrasle omladine, koja će se održati 1971. godine.

Narednih godina biće posvećena velika pažnja problemima *dokumentacije i bibliografije*; ovi problemi će se razmatrati na međunarodnom sastanku u Pragu ili u Parizu početkom 1971. god.

Tokom 1971—1972. godine pripremaće se regionalna konferencija o sociološkim, pedagoškim i psihološkim aspektima neprekidnog obrazovanja u modernom društvu; ova konferencija može da postane deo priprema za planiranu treću svetsku konferenciju o obrazovanju odraslih.

Evropski centar priprema konferenciju o teoretskim i metodološkim problemima komparativnih pregleda, koja treba da postane polazna tačka za procenjivanje postojećih komparativnih pregleda, a naročito u oblasti slobodnog vremena.

Dokumentaciona delatnost

Tokom kratkog vremena svoga postojanja, dokumentaciono odeljenje Evropskog centra za proučavanje slobodnog vremena i obrazovanja postavilo je biblioteku, koja sada ima oko hiljadu knjiga koje se, u najvećoj meri, odnose na probleme slobodnog vremena, obrazovanja odraslih i masovne kulture. Biblioteka dobija kupovinom ili razmenom preko četrdeset časopisa, kao i interne umnožene materijale institucija sa kojima Centar saraduje.

Glavni zadatak dokumentacionog odeljenja u sadašnjem periodu je priprema serije retrospektivnih nacionalnih bibliografija o slobodnom vremenu i međunarodne tekuće bibliografije koja obuhvata ovu temu za 1970. godinu. Bibliografije se pripremaju u saradnji sa nacionalnim naučnim institucijama. Kao prva sveska ove serije objavljena je mađarska bibliografija o slobodnom vremenu, sa anotacijama za period 1960—1969. Kao druga sveska ove serije štampa se čehoslovačka bibliografija za isti period, dok je bibliografski rad za Poljsku i Jugoslaviju u završnoj fazi izdavanja. Prethodni sporazumi o prikupljanju nacionalnih bibliografija postignuti su sa Finskom, Holandijom i Sovjetskim Savezom. Istovremeno se priprema međunarodna bibliografija za 1970. godinu.

Drugi zadatak je priprema međunarodnog pregleda institucija koje su sa raznih aspekata zainteresovane za probleme slobodnog vremena na naučnom nivou.

U isto vreme dokumentaciono odeljenje saraduje na izradi metodoloških principa za bibliografiju i dokumentaciju u ovoj oblasti, a naročito na izradi predmetnih odrednica. Izvršen je eksperiment da se napravi popis definicija iz proučene literature i nekih stvarnih, pre svega statističkih podataka, koji bi mogli da u buduće posluže za upoređivanje rezultata istraživanja na međunarodnom nivou.

Izdavačka delatnost

Izdavačko odeljenje Evropskog centra za proučavanje slobodnog vremena i obrazovanja posebnu pažnju posvećuje pripremi i publikovanju biltena »Društvo i slobodno vreme« (*Society and Leisure*); prvi i drugi broj su objavljeni na engleskom jeziku 1969. godine.

Prvi broj sadrži teoretske članke J. Dumazediera i N. Samuela (Francuska), B. Filipcove i V. Jestrába (Čehoslovačka), L. Hrdýa (Čehoslovačka), M. F. Lanfanta (Francuska), M. Prosenca (SRN); zatim donosi izveštaje o međunarodnom projektu o budžetu vremena (A. Schneider), o istraživanju slobodnog vremena u Finskoj (R. Aalto), o radu Sociološke grupe za proučavanje slobodnog vremena u Francuskoj (C. Guinchat), istraživanju slobodnog vremena u Mađarskoj (S. Ferge), Jugoslaviji (K. Boh), Saveznoj Republici Nemačkoj (A. Schneider), i proučavanju odnosa omladine prema radiju, televiziji i filmu u Slovačkoj (O. Bakoš). Na kraju, broj donosi pregled knjiga koji obuhvata knjigu H. Klutha o slobodnom vremenu i izveštaj o Kolokvijumu o slobodnom vremenu dece i omladine koji je pripremljen u Jugoslaviji.

Drugi broj donosi četiri osnovna članka o problemima teorije i prakse slobodnovremenskih delatnosti od H. Swednera (Švedska), S. R. Parkera (Velika Britanija), N. Eliasa i E. Dunninga (Velika Britanija) i M. F. Lanfanta (Francuska). Deo koji se odnosi na istraživačke projekte sadrži priloge o uticaju okoline (A. S. Dolven — Norveška), načinu života i kulturnim modelima u Mađarskoj (J. H. Sas, J. Kónya, A. Losonczy), o ulozi kulture i korišćenju slobodnog vremena u Poljskoj (M. Churán), o skandinavskom istraživanju pozorišta kao društvenoj instituciji (H. Swedner), poređenje filmske publike u SSSR-u, Poljskoj i Čehoslovačkoj (I. Savický), pregled sredstava masovnih komunikacija u jednoj industrijskoj sredini u Slovačkoj (E. Bakošová), uticaj privrženosti crkvi na aktivnosti u slobodnom vremenu u Saveznoj Republici Nemačkoj (F. Höbermann). U delu posvećenom pregledu knjiga i zabeleškama prikazane su knjige iz jednog broja evropskih zemalja.

Od 1970. godine bilten »Društvo i slobodno vreme« se izdaje kao tromesečna publikacija posvećena jednoj temi. Broj 1/1970 je posvećen problemima slobodnog vremena omladine i objavljuje osnovna saopštenja sa Kolokvijuma o slobodnom vremenu dece i omladine koji je održan u jesen 1969. u Baškom Polju. Sadrži, takođe, dva izveštaja o istraživanju omladine u Finskoj (R. Aalto) i u SR Nemačkoj (V. Graf Blücher). Bibliografski deo je posvećen knjigama o slobodnom vremenu omladine u Čehoslovačkoj, Poljskoj, SSSR-u i Jugoslaviji. Broj 2/1970. odnosio se na probleme masovne kulture, broj 3/1970. na obrazovanje odraslih, a broj 4/1970. na slobodno vreme i planiranje grada i sela.

U okviru svoje izdavačke delatnosti Evropski centar za proučavanje slobodnog vremena i obrazovanja pripremio je četiri informacije (*Newslet-*

ters): prva o Kolokvijumu o slobodnom vremenu, održanom u Bergiš Gladbachu u SR Nemačkoj, aprila 1969; broj 2 je posvećen drugom međunarodnom sastanku Evropskog centra za proučavanje slobodnog vremena i obrazovanja, u Pragu, maja 1969; treći, međunarodnom sastanku dokumentalista u Pragu, novembra 1969, a četvrti — trećem međunarodnom sastanku Evropskog centra za proučavanje slobodnog vremena i obrazovanja u Jilovištu, blizu Praga, juna 1970.

Pod pokroviteljstvom Evropskog centra za proučavanje slobodnog vremena i obrazovanja takođe je završen čehoslovački deo statistike koji se odnosi na jedno međunarodno uporedno istraživanje slobodnog vremena i kulture (projekt prof. Dimazedijea); on sadrži osnovne podatke o slobodnovremeskim aktivnostima u Čehoslovačkoj. Da bi se tabele ove publikacije mogle šire da koriste, štampan je na engleskom jeziku vodič pod naslovom »Leisure in Czechoslovakia« (Slobodno vreme u Čehoslovačkoj), u jesen 1969.

Saradnja sa drugim institucijama

Evropski centar je uspostavio veze sa mnogim institucijama i organizacijama, kako u Evropi tako i u prekomorskim zemljama. Ovde se navode samo one institucije sa kojima Centar redovno saraduje i sa kojima razmenjuje publikacije i dokumentacione materijale.

MEĐUNARODNE INSTITUCIJE

UNESCO, Pariz:

Sektor za obrazovanje odraslih:

Odeljenje za obrazovanje odraslih i aktivnosti omladine

Odeljenje za vanškolsko obrazovanje

Odeljenje za dokumentaciju, biblioteke i arhive

Odeljenje društvenih nauka.

Evropski centar za koordinaciju istraživanja i dokumentaciju u oblasti društvenih nauka, Beč

UNESCO-v institut za obrazovanje, Hamburg

OUN, Sektor za društvene poslove, Ženeva

BITS, Međunarodni biro za društveni turizam, Brisel

EVROPSKI CENTAR

Evropski ured za obrazovanje odraslih, Bergen

Međunarodni institut za proučavanje rada,
Ženeva

ILO, Međunarodna organizacija rada, Ženeva

IRA, Međunarodna organizacija za rekreaciju,
Ženeva (Njujork)

ISA, Međunarodno sociološko udruženje, Istra-
živački odbor za slobodno vreme i kulturu,
Montreal

BELGIJA

Institut za sociologiju, Slobodni univerzitet u
Briselu

Nacionalni centar za sociologiju rada, Brisel

KANADA

Odeljenje za obrazovanje odraslih, Ontario, In-
stitut za proučavanje obrazovanja, Toronto

Odeljenje za sociologiju, Univerzitet u Montrealu

ČEHOSLOVAČKA

Karlov univerzitet, Institut za proučavanje
obrazovanja nastavnika, Prag

Odeljenje za slobodno vreme, Institut za filozofi-
ju i sociologiju, Čehoslovačka akademija nauka

Odeljenje za sociologiju i psihologiju, Fakultet
za rukovođenje, Praška škola za ekonomske
nauke

Institut za obrazovanje odraslih, Prag

Sociološki institut, Slovačka akademija nauka,
Bratislava

Pedagoški institut za društvena istraživanja
omladine i savetodavna služba za obrazovanje,
Prag

Rekreološko društvo, Brno

Istraživački institut za kulturu i javno mnjenje,
Bratislava

Slovački institut za film, Bratislava

Socijalistička akademija, Prag

EVROPSKI CENTAR

Državna biblioteka Češke Socijalističke Republike, Prag

DANSKA

Danski nacionalni institut za društvena istraživanja, Kopenhagen

FINSKA

Odbor za slobodno vreme, Tapiola

Odeljenje za sociologiju, Univerzitet Tampere

Institut za sociologiju, Univerzitet u Helsinkiju

Biblioteka fakulteta društvenih nauka, Univerzitet u Helsinkiju

FRANCUSKA

Centar za sociološke studije, Studijska grupa za slobodno vreme i narodnu kulturu, Pariz

Centar za proučavanje masovnih komunikacija, Pariz

Evropski savet, Strasbur

Univerzitetski centar za ekonomsku i društvenu saradnju (CUCES)

Nacionalni institut za obrazovanje odraslih, Nansi

DEMOKRATSKA REPUBLIKA NEMAČKA

Nemački pedagoški centralni institut, Berlin

Skola za ekonomske nauke, Institut za planiranje potrošnje i životni standard, Berlin

SAVEZNA REPUBLIKA NEMAČKA

Centralne arhive za empirijska proučavanja društva, Univerzitet u Kelnu

EMNID-Institut za društvena istraživanja, Bielefeld

Evangelistička akademija, Loccum

Nemački institut za međunarodna pedagoška istraživanja, Frankfurt

Nemački institut za omladinu, Minhen

EVROPSKI CENTAR

Institut za komparativna proučavanja društva,
Univerzitet u Kelnu

Seminar za društvene nauke, Univerzitet u Ham-
burgu

Radno udruženje »Slobodno vreme i rekreacija«,
Diseldorf

VELIKA BRITANIJA

Centar za proučavanje savremene kulture, Uni-
verzitet u Bermingemu

Centar za urbana i regionalna proučavanja, Uni-
verzitet u Bermingemu

Odeljenje za obrazovanje odraslih i vanuniver-
zitetske studije, Univerzitet u Liverpulu

Odeljenje za sociologiju, Univerzitet u Lesteru

Nacionalni institut za obrazovanje odraslih
(NIEA), London

MADARSKA

Mađarsko udruženje za popularizaciju naučnih
znanja, Budimpešta

Institut za kulturu, Budimpešta

Istraživačka grupa za sociologiju, Mađarska
akademija nauka, Budimpešta

ITALIJA

Nacionalni savez za borbu protiv nepismenosti,
Rim

HOLANDIJA

Centar za dokumentaciju iz društvenih nauka i
informacije o literaturi Saveta za društvene
nauke, Holandska kraljevska akademija nauka,
Amsterdam

Holandski centar za obrazovanje odraslih, Amers-
foort

Organizacija za društvena istraživanja Holand-
skih univerziteta (SISWO), Amsterdam

EVROPSKI CENTAR

NORVEŠKA

Norveški institut za istraživanja građevinarstva,
Oslo

POLJSKA

Geografski institut, Poljska akademija nauka,
Varšava

Institut za rad, Varšava

Institut za filozofiju i sociologiju, Poljska
akademija nauka, Varšava

ŠVEDSKA

Odeljenje za sociologiju, Univerzitet u Lundu

Švedska radio-korporacija, Štokholm

ŠVAJCARSKA

Centar za istraživanja regionalne antropologije,
Ženeva

Pro Juventute, Ciriš

Švajcarska federacija za obrazovanje odraslih
(SFAE), Ciriš

SAD

Centar za diplomce, Studentski grad, Njujork

Institut za proučavanje slobodnog vremena, Uni-
verzitet Južne Floride, Tampa

Nacionalno udruženje za rekreaciju i parkove,
Vašington

Istraživanje rekreacije i planiranje objekata za
rekreaciju, Državni univerzitet, Mičigan

SSSR

Institut za određena društvena istraživanja, Aka-
demija nauka SSSR, Moskva

Institut za ekonomiku i organizaciju industrij-
ske proizvodnje, Novosibirsk

Sovjetsko sociološko udruženje, Moskva

JUGOSLAVIJA

Centar za vanškolsko obrazovanje, Zagreb

Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd

Filozofski fakultet, Zagrebački univerzitet

Institut za sociologiju i filozofiju, Ljubljanski univerzitet.

Saradnici Evropskog centra

U radu Evropskog centra učestvuje više spoljnih saradnika. Biće navedeni samo neki:

Rukovodilac radne grupe za komparativna istraživanja slobodnog vremena i kulture:
Prof. Joffre Dumazedier

Rukovodilac radne grupe za slobodno vreme omladine:
Prof. Dr Jaroslav Kohout

Rukovodilac radne grupe za obrazovanje odraslih:
Vanr. Prof. Dr Jifi Kotásek

Sa punim radnim vremenom u Evropskom centru za proučavanje slobodnog vremena i obrazovanja zaposleni su sledeći saradnici:

Rukovodilac izdavačkog odeljenja:
Dr Eva Pavlátová

Rukovodilac dokumentacionog odeljenja:
Dr Ivan Savický

Dokumentalist:
Hana Wiškovská

Organizacioni sekretar:
Ing. Alena Soudková

(Prevela sa engleskog
DOBRINKA HADŽI-SLAVKOVIĆ)

VIII DEO

SUMMARY



Andrej S. Mitrović

**KULTURSCHÖPFER UND
AUTORITÄRE STAATEN
(1919—1939)**

Die Beziehungen zwischen autoritären Bewegungen und Staaten gegenüber den Schöpfern auf Kulturgebieten ist Teil der tieferen historischen Frage der Beziehungen von Politik und kulturellen Schöpfungen im XX. Jahrhundert. Diese Frage ist infolge der Kreuzung zwischen dem Anwachsen der kulturellen Schöpfungen und der Neigung der Politik, die Gesellschaft und den Einzelnen sich völlig zu unterwerfen, scharf aufgeworfen worden. Ergebnis dieser Kreuzung zweier unabhängiger geschichtlicher Erscheinungen waren Zusammenstöße und Mitarbeit zwischen den Vertretern der kulturellen Schöpfung und der autoritären Bewegungen. Für den Historiker war das eine konkrete Erscheinung der Beziehungen zwischen bestimmter autoritärer Bewegung und bestimmter Kulturschöpfer. Dazu muss man bemerken, dass das Gebiet des geistigen Lebens nicht nur Objekt zur Verbreiterung der Politik war, sondern auch ein Gebiet von welchem man Einfluss auf die Politik ausübte und in welchem sich sogar eigenartige Bewegungen mit politischen Zielen meldeten.

Wenn auch ein Teil der Kulturschöpfer zu den autoritären Bewegungen und Staaten stand, was besonders die Beispiele G. Gentiles und auch F. T. Marinettis zeigen, oder manche wenigstens zu Beginn mithalfen (z. B. M. Heidegger), muss man doch sagen, dass es zwischen bedeutenden Intellektuellen und dem Autoritarismus zu gründlichem Auseinandergehen kam. Ursache dieses Auseinandergehens liegt in der Tatsache dass den ersteren Schaffensfreiheit notwendig war, während der letztere diese abschaffte. So sind, mancher mehr, mancher weniger, mancher früher, mancher später, H. Mann, Groce, A. Einstein, S. Zweig, S. Freud, W. Gropius, P. Klee, W. Kandinsky, F. Lang, E. Husserl, K. Jaspers, B. Brecht, M. Planch, Ch. Chaplin, u.a.m. Gegner der Autoritarismus geworden.

Hier kann man von verschiedenen Typen der Einstellung zu den autoritären Tendenzen sprechen, die die angesehenen Vertreter des geistigen Schöpfens einnahmen. So hat z.B.M. de Unamuno dem Autoritarismus das Recht des Menschen,

sein Leben normal zu leben, gegenübergestellt. G. D'Annunzio war der bedeutendste Träger des italienischen Totalitarismus in seiner frühesten Phase. S.M. Eisenstein wankte zwischen seinem Talent das ihn zu selbständigem Schaffen aufmunterte, und der Ergebenheit seinem politischen Ideal, die ihn zu Unterwerfung und Gehorsam trieb. A. Gide fand das er im Namen der Geistesfreiheit öffentlich seiner Sympatie zum Stalinischen Sozialismus absagen soll. T. Man stellte der persönlichen Würde des Schöpfers die Verwilderung der Menschen des totalitären Regimes gegenüber. P. Picasso zeigte mit der Komposition Gernike, dass der Totalitarismus Krieg hervorruft und dass Krieg biologische und psychologische Vernichtung des Menschen bedeutet.

Anatoly Youfit

**LENIN AND EARLY SOVIET
THEATRE**

The early period of Soviet theatrical art has not been studied thoroughly and, consequently, is not sufficiently known. The author points out that one of the more pressing problems the Soviet government had to deal with in the difficult and troublesome years of the Revolution was the creation of a new, proletarian culture, namely of the so called »Third Front«. The theatre was allotted an outstanding role within the Front. What the relationship between the Party and the state on one side and the theatre and artists of the theatre on the other will be like, how to secure the material existence of the theatre in the devastated country, what status to recognize to various theatrical ensembles existing in Russia at that time — these are only some of the questions raised by the Revolutions that had to be urgently solved. Lenin's immediate participation in dealing with almost all basical questions having to do with theatrical activities is of particular interest.

The text is accompanied by a number of decrees passed by the Soviet government, among which are to be stressed the decree on the building of monuments to the deserving socio-political workers, writers, artists and scientists; the decree on the protection of historical and cultural monuments; the decree on the unification of theatrical activities.

Miloš Nemanjić

**THE FUNCTIONS OF THE
ARTS AND THE AESTHETIC
NEED**

A closer correspondence between the aesthetic need and the aesthetic object did not exist in the past, owing to the fact that the arts had some other, non-aesthetic functions. The arts had, primarily, the strongly emphasized cult-function, and with the development of the class-society they obtained a definite diacritical function. These two functions consequently dictated the type of the communication between the art work and the members of the social community.

The aesthetic need is, then, conceived as a need for a specific aesthetic experience, which occurs while confronting an art work only through the activation of an emotional and intellectual state in contact with an aesthetic object. That is to say that aesthetic objects and the inner organization of their elements are the factors that basically determine the quality and intensity of an aesthetic emotion. The presence of sporadic emotions bear witness that the aesthetic communication is replaced by some other kind of communication.

Bearing this moment of communication in mind, we distinguish two types of the aesthetic communication: the open type, with which the participant, experiencing an aesthetic emotion, manages to maintain his distance and to form a critical and intellectual attitude; and the closed type, with which the participant seeks for compensation for some of his non-realized strivings and tries to recognize himself.

The level of the development of the aesthetic need in a society is measured by the number of participants in the true aesthetic communication, so that, as a purer pattern, we can speak of the real public only when having the open aesthetic communication. Having its origin in the bourgeois society, modern public is suffering a differentiation according to the social stratum from which it springs, according to the type of the aesthetic communication being established between it the aesthetic objects, and finally, according to the kind of aesthetic objects.

SUMMARY

The universal basis for the aesthetic communication, which does not exclude versatility in relation to various kind of aesthetic objects, implies, as Marx pointed out, the complete emancipation of all human senses and abilities as well as the abolishment of the conflict among the Useful, the beautiful and the true.

Rudi Supek

THE VISUAL ARTISTS AND THE CULTURAL ENVIRONMENT

In this research the cultural situation is defined as the culture of a society in a determined moment of history, while the culture is conceived as a total social phenomenon.

The structure of a cultural situation seems to be defined by these two basic dimensions: a) the creation of culture, which can further be divided into its preparation, the action itself and finally, the valorization; b) the communication of culture, which is divided into expression, intermediation, and reception of cultural facts. We can express this structure in a scheme like this:

	Communication		
	Expression	Intermediation	Reception
Preparation	1	2	3
Action	4	5	6
Valorization	7	8	9

Here we have a »field« divided in nine sections, each of which corresponds to a institution or group of institutions operating inside that section. For example number 1 is the preparation for creation, in the case of the visual arts, which were the objects of our research, these institutions are the schools of art and the academies, the museums to a degree, etc.

Following this scheme we can analyse the material and the spiritual aspect of culture, that means the motivation for creation and the means of realization.

Two kinds of data are necessary for stating the actual cultural situation in Croatia: a) data

SUMMARY

which show objectively the degree of cultural development, that means the development of various institutions and manifestations; data which show the degree of satisfaction of artists and consumers with the actual point of this development. With the second group of data we can construct a scheme of cultural satisfaction, which shows the perception of the cultural situation from the point of view of the creators, intermediators and consumers. We can mark each of the sections positively, negatively or neutrally, according to the data obtained in the research, and analyzing either the spiritual or the material aspect. The analysis of the situation of visual arts shows a great deal of insatisfaction in both, and reveals a deep crisis of our culture, caused by material poverty, lack in cultural policy and lacks in the educational system.

CONTENTS

Themes

Rudi Supek <i>The Visual Artists and the Cultural Environment</i> — — — — —	8
Anatoly Jufit <i>Lenin and Early Soviet Theatre</i> — — — — —	35
Miloš Nemanjić <i>The Functions of the Arts and the Aesthetic Need</i> — — — — —	61
Tim Moore <i>Claude Levi-Strauss and the Cultural Sciences</i> — — — — —	81
Andrej Mitrović <i>Kulturschöpfer und autoritäre Staaten (1919—1939)</i> — — — —	123

Arguments

Tomislav Cvetković <i>A Theatre of All</i> —	142
Miodrag Maticki <i>In Favour of a History of Literature</i> — — — — —	149

Opinions

A Talk with J. P. Sartre <i>The Risk of Spontaneity and the Logic of the Institution</i> — — — — —	154
A Talk with E. Bloch <i>Jules Verne instead of Karl Marx</i> — — — — —	171

Investigations

Dr Ivo Pondeliček <i>The Film Shock</i> — —	178
---	-----

Reviews

Mirko Đorđević <i>The Universal Language of the Myth and the Dream</i> — — — —	186
Ljiljana Petrović-Medenica <i>Industrial Design</i> . — — — — —	193
Mirko Đorđević <i>The Game and Human Culture</i> — — — — —	197
Vujadin Jokić <i>The Philosophy of the Criticism of the Mind</i> — — — — —	203
Milena Kostadinović <i>György Lukacs: The Theory of the Novel</i> — — — — —	206
Mirko Đorđević <i>Culture as a Human Environment</i> — — — — —	211

Information

Miloš Nemanjić <i>Two Conferences Devoted to Culture</i> — — — — — — — —	218
Velimir Filipović <i>Researches in Motivational Processes</i> — — — — — — — —	228
Zoran Pavlović <i>Triennale and the October Salon</i> — — — — — — — —	238
Momčilo Pavlović <i>Yugoslav Musical Life</i>	246

Documents

<i>European Centre for Leisure and Education</i> — — — — — — — —	252
<i>Summary</i> — — — — — — — —	264

Kultura

ČASOPIS ZA TEORIJU I SOCIOLOGIJU
KULTURE I KULTURNU POLITIKU

IZ SADRŽAJA

Rudi Supek

LIKOVNI STVARAOCI
I KULTURNA SREDINA

Anatolij Jufit

LENJIN I RANO
SOVJETSKO POZORIŠTE

Miloš Nemanjić

FUNKCIJE UMETNOSTI
I ESTETIČKA POTREBA

Andrej Mitrović

STVARAOCI U KULTURI
I AUTORITARNE DRŽAVE
(1919—1939)

Razgovor sa Ž. P. Sartrom

RIZIK SPONTANOSTI
I LOGIKA INSTITUCIJE
