

# Kultura

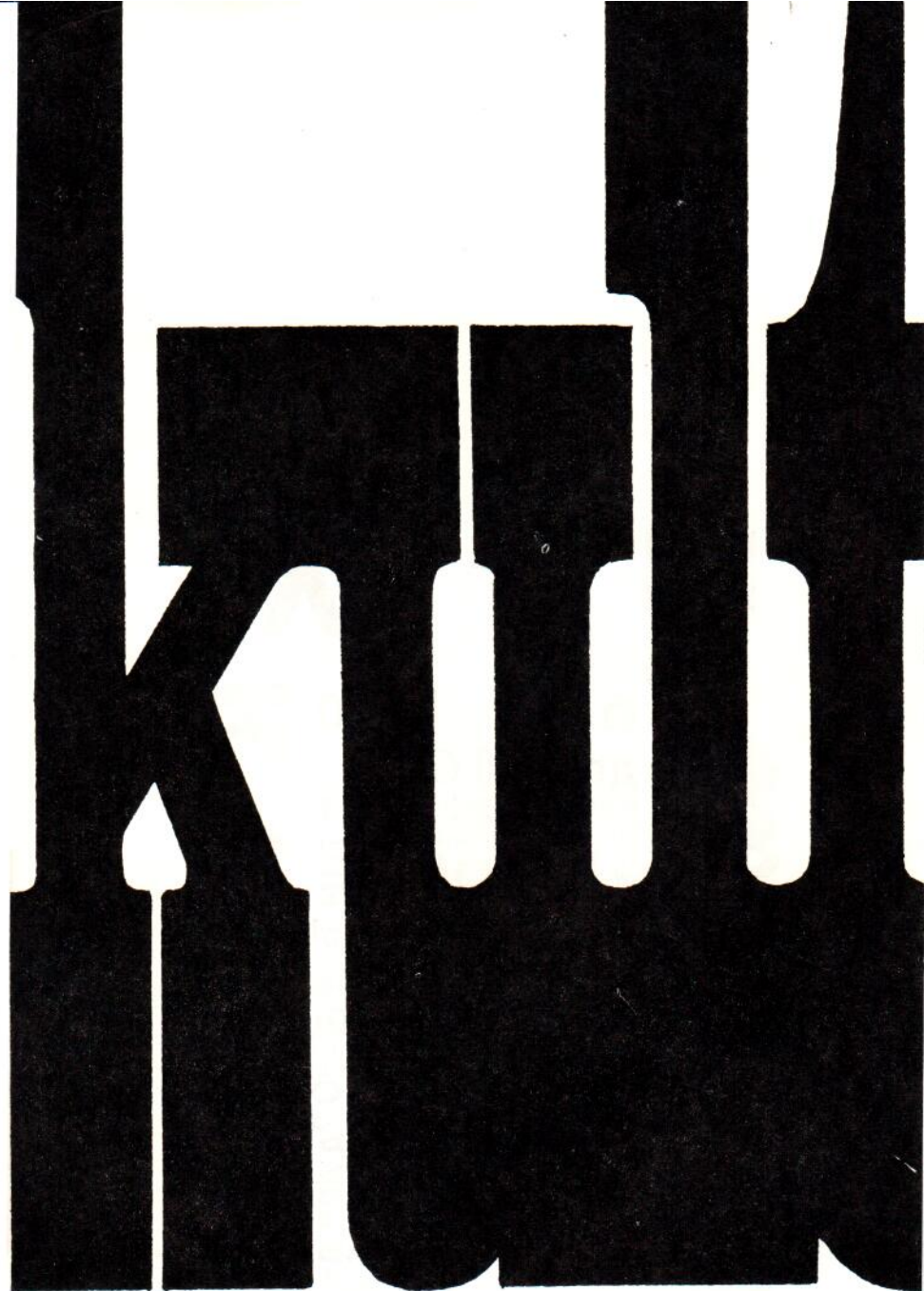
ZAŠTITIMO  
ČOVEKOVU  
SREDINU





DORĐE ANDREJEVIĆ — KUN

---



# Teorija

---

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

---

---

# KULTURA

## REDAKCIJA

RANKO BUGARSKI  
RADOSLAV ĐOKIĆ  
SVETA LUKIĆ  
SLOBODAN MAŠIĆ  
RANKO MUNITIĆ  
MILOŠ NEMANJIĆ  
(odgovorni urednik)  
MIRJANA NIKOLIĆ  
RUŽICA ROSANDIĆ

## OPREMA

BOLE MILORADOVIĆ

## LEKTOR

ILIJA MOLJKOVIĆ  
REPRODUKCIJA PLAKATA NA KORICAMA  
ALEKSANDAR DASKALOVIĆ

## METER

DRAGOSLAV VERZIN

POVODOM 30 GOD. POBEDE NAD FAŠIZMOM U  
OVOM BROJU OBJAVLJUJEMO LIKOVNE PRILOGE  
UZETE IZ KNJIGE „BEOGRADSKI POLITIČKI PLA-  
KAT 44—74” — MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI

Izdaje: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka,  
Beograd

Redakcija časopisa »Kultura«, Beograd, Nemanjina 24,  
II sprat, telefon 656-869.

Izlazi četiri puta godišnje. Cena jednog broja 15 din.  
Godišnja pretplata 40 din. za ustanove 60 din. za ino-  
stranstvo 120 din. Pretplata se šalje na adresu: Zavod  
za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, Nema-  
njina 24/II. Ziro račun 60806-603-8836 s naznakom „Za  
časopis »Kulturu«”.

Rukopise slati u dva primerka s rezimeom.

KULTURA-Review for the Theory and Sociology of  
Culture and for Cultural Policy (Editor in Chief, Miloš  
Nemanjić), Beograd, Nemanjina 24/II, tel. 656-869. Publi-  
shed quarterly by Zavod za proučavanje kulturnog raz-  
vitka, Beograd, Nemanjina 24/II. Single copy U. S. \$ 3  
— Annual subscription U. S. \$ 8 should be sent to  
Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd,  
Nemanjina 24/II. Account c/o Beogradska banka  
60811-620-16-1-320091-02090 Please send all contribution  
in 2 copies with a summary.

Stampa grafičko preduzeće »Slobodan Jović«, Beograd

---

---

# SADRŽAJ

---

## TEME

*Kvetoslav Chvatik*  
SOCIOLOGIJA ESTETSKE FUNKCIJE

8

*Stevan Majstorović*  
KULTURNI ATLAS SR SRBIJE

20

*Nikola Mamuzić*  
MASOVNA KULTURA I TOTALITARNI REŽIMI

28

*B. F. Skinner*  
EVOLUCIJA KULTURE

46

*Ničifor Naumov*  
TEMATSKA STRUKTURA I ROMAN

59

*Svetislav Pavičević*  
FUNKCIJA BIČA KNJIGE

77

*Hans Jeger*  
HAJDEGER I UMJETNIČKO DJELO

96

*Jasmina Kovačević*  
ESTETIČKA SHVATANJA SVETOZARA MARKOVIĆA

116

## ISTRAŽIVANJA

*Ivan Ivić i Žarko Trebješanin*  
SLIKA SVETA U JEDNOM LISTU ZA DECU

128

*Janoš Sas*  
O POKRETU POZORIŠNOG AMATERIZMA  
U MAĐARSKOJ

157

---

5

---

## OSVRTI

*Radovan Marjanović*  
FOTOGRAFIJA, DRUŠTVO I SOCIOLOGIJA

**166**

## ZBIVANJA

*Zorica Jevremović-Munitić*  
O BEOGRADSKIM FILMSKIM FESTIVALIMA

**180**

## PRIKAZI

*Mirko Đorđević*  
DRAMA BEZ PROLOGA

**188**

*Nikolaj Timčenko*  
LEPO KAO ONTOLOŠKA I ESTETSKA KATEGORIJA

**194**

*Slobodan Canić*  
DAN ZAGREBAČKIH SVEUČILIŠTARACA

**200**

*Branimir Stojković*  
PARKINSONOV ZAKON ILI SOCIOLOŠKI  
MANIRIZAM

**205**

*Miodrag Petrović*  
ZA SLOBODAN RAZVOJ UMETNOSTI

**208**

*Jasmina Kovačević*  
SVETOZAR MARKOVIĆ KAO MARKSIST

**216**

*Radomir Ivanović*  
SAVREMENA VIZIJA ŽIVOTA

**219**

*Miloš Nemanjić*  
VREME NAŠEG ŽIVOTA I NAŠIH (NE)OSTVARENJA

**233**

---

I DEO

---

**TEME**

---



ANTON HUTER



---

KVETOSLAV CHVATIK

---

# SOCIOLOGIJA ESTETSKE FUNKCIJE\*

---

Sociologija umetnosti tradicionalna je disciplina marksističke estetike. Ukoliko su zapadni autori uopšte obavješteni o marksističkom shvaćanju umetnosti — bar toliko da bi mogli s njim da polemišu ili da ga priznaju kao nešto što sadrži barem izvesne podsticaje — oni s njim raspravljaju isključivo na terenu sociologije umetnosti. Predstave takve vrste jako su zastarele, i odnose se uglavnom na onu etapu marksističkog mišljenja koju označavaju Mering i Plehanov. Nekad su nešto novije, ali tada su jednostrane do krajnje mere, pošto uzimaju u obzir samo radove Đ. Lukača. U svakom slučaju, njima uvek nedostaju informacije o stvarnom razvoju estetičkog mišljenja u socijalističkim zemljama, mišljenja za koje je već podavno izvan svake sumnje da predmet estetike znatno prevazilazi granice sociologije, tako da je na području teorije umetnosti sociološki aspekt samo jedan od njenih mogućih aspekata. No, nas ovde interesuje nešto drugo i poprilično paradoksalno: činjenica da je sociologiji umetnosti u Čehoslovačkoj poslednjih godina posvećeno manje pažnje nego u bilo kojoj drugoj zemlji.

Da stvari stvarno tako stoje, svedoče konkretni istorijski podaci na koje ne moramo opširnije ukazivati. Sociološka interpretacija literature i umetnosti bila je u žiži interesovanja levih struja u Čehoslovačkoj još u dvadesetim godinama. Tada je Plehanov još uvek bio jedan priznati autoritet, a sovjetski teoretičari: Lunačarski, Buharin i Trocki, vode oštre polemike sa provokativnim teorijama ruskih formalista. Svi oni polaze sa različitih pozicija i različitog su polemičkog temperamenta, ali im je na kraju krajeva, ipak zajedničko osnovno uverenje koje umetničku problematiku u suštini redukuje

\*) Iz knjige *Strukturalismus und Avangarde*, Carl Hauser Verlag, München, 1970.

na sociološku, a samu literaturu na izraz klasnih interesa. Posle dvadesetih i tridesetih godina dolazi do kritike tog tzv. vulgarnog sociologizma, kritike usmerene protiv tipičnih predstavnika sovjetske sociološke škole (Fričea i Pereverzeva). Vođena je pod parolom daljeg razvijanja ideja Lenjinovog testamenta, pre svega njegove teorije odraza, i svoj najčistiji teorijski izraz našla je u sovjetskoj etapi Lukačevog dela (koji je tada zajedno sa Milifšicom, započeo sa materijalističkim „prevodeњem” Hegelove estetike). Vladavina sociologije u nauci o umetnosti, pokolebala je za čitave dve decenije hegemoniju ideologije, tako da sada dominira jedno manje-više prosvetiteljsko i racionalističko razmatranje umetnosti. Tzv. objektivno saznanje postaje merom svih vrednosti umetničkog dela, a njegova estetska problematika opet postaje nešto spoljašnje i čisto formalno. Logična posledica ovakvog shvatanja bio je i povratak umetničkom idealu klasicizma, njegovoj jasnosti i transparentnosti, tako da aktuelna estetska problematika moderne umetnosti postaje samo tzv. „formalizam”, izazvan „razaranjem uma”.

Češki levi teoretičari idu tada sasvim drukčijim pravcem, o čemu svedoči i Vaclavekov spis *Poezija u prošlosti*<sup>1)</sup> koji i sada ostaje kao najtipičniji pokušaj izgradnje jedne sistematske sociologije umetnosti. I pored svih nedostataka i nezrelosti sa kojom se tretiraju neka pitanja, ostaje kao nešto veoma značajno to što se njime prevazilaze okviri tadašnje vulgarne sociologije sadržaja, sa ciljem da se istraže *strukturne promene umetnosti* u svetlu društvenog razvoja. Tih tridesetih godina, Vaclavek i Konrad spadaju u one malobrojne marksističke autore koji nastoje da ostvare sintezu rezultata moderne umetnosti i jedne određene filozofsko-gnoseološke orijentacije. U to isto vreme, i Karel Tajge (u eseju „Sajam umetnosti”) daje jednu skromnu skicu problema moderne umetnosti, koristeći novootkrivene spise Karla Marksa koji mu omogućuju potpuno novu, pionirsku sociološku interpretaciju umetnosti leve avangarde. Ipak, najznačajnije teorijsko ostvarenje ovog vremena, jeste studija Mukarovskog: „Estetska funkcija, estetska norma i estetska vrednost kao socijalna činjenica”, kao jedna originalna koncepcija sociologije estetskog. Ali, s njome se na prilično čudan način, u suštini i završava tradicija sociološke interpretacije u češkoj teorijskoj literaturi.

Pedesetih godina, u čehoslovačkoj kritici bilo je naravno, sasvim uobičajeno da se sadržaj literarnog dela meri po određenim sociološkim shemama: da li je i koliko je ovaj ili onaj lik

<sup>1)</sup> Vaclavek, *Poezije v rozpacich*, Praha, 1930.

tipičan predstavnik određene klase ili društvene grupe. Metodološki gledano, ovakva kritika daleko je ispod nivoa Vaclaveka ili Konrada. Kobne posledice jedne tako primitivno shvaćene sociološke kritike, diskreditovale su i samu sociologiju umetnosti u tolikoj meri, da se šezdesetih godina njenim problemima tako reći više niko teorijski i ne bavi. Tek je eho knjiga nekih zapadnih autora — autora koji manje-više polaze od podsticaja koje pruža marksističko mišljenje i koji omogućuju nova gledišta u sociologiji umetnosti (pored ostalih, tu spadaju Valter Benjamin, Teodor V. Adorno, Lisjen Goldman, Levental i Hauzer) — pobudio u CSSR-u novo interesovanje literarne javnosti za sociološku interpretaciju umetnosti. Pošto je tradicija sociološkog tretiranja literature dugo vremena bila prekinuta, i pošto su pomenuti autori polazili od različitih duhovnih tradicija, pre nego što pređemo na dalja razmatranja moraćemo da prvo ukažemo na neke stvari.

1. Kao i svaka društvena pojava, sociološki se može istraživati i umetnost, a da se pri tom ne uzme u obzir njen pravi, estetski karakter. Ona može da služi i kao važan istorijski i društveni dokument, može da se istražuje u okviru opšte sociologije: kao roba sui generis, koja stvara svoje sopstveno tržište na kome se pojavljuju različite institucije koje je proizvode, šire ili sakupljaju.

2. Umetnička proizvodnja i umetničko tržište (filmska proizvodnja, pozorišne i koncertne kuće, izdavačka preduzeća, muzeji itd.), mogu se — ukoliko ih tretiramo kao umetničku proizvodnju samim tim što se bave nekakvim umetničkim delovanjem — empirijski istraživati i od strane specijalnih sociologija umetnosti. I žalosno je da su u Čehoslovačkoj još uvek nedovoljno izgrađene metode i tehnike istraživanja: interesovanja čitalaca, gledalaca i slušalaca, njihovih reakcija na različite vrste umetnosti, društvena slojevitost potrošača tih umetnosti, razvoj i menjanje ukusa pojedinih društvenih grupa i kategorija, itd. itd. Ako bismo raspolagali rezultatima pouzdanih istraživanja i analiza takve vrste, naše predstave o razvitku socijalističke kulture bile bi mnogo konkretnije, a lakše bi se mogle prevazići i neke teškoće u proizvodnji filmova, u pozorištu, knjižarskoj produkciji i distribuciji, i slično.

3. Jedan dalji aspekt sociologije umetnosti odnosi se pre svega na teorijsku interpretaciju društvenog značenja umetnosti, na uzajamno dejstvo i posredovanost umetnosti i društva, tj. na dejstvo i posredovanost koji postoje između društva i takvih delatnosti, odnosno proizvoda, koje ovde prosuđujemo pre svega s obzirom na njihov umetnički i estetski karakter i vred-

nost. (Ovo bi bile samo neke primedbe o ovom aspektu sociologije umetnosti.)

Kosikova kritika sociološkog redukcionizma u drugom poglavlju njegove knjige *Dijalektika konkretnog* (njegov naslov je *Metafizika kulture*<sup>2)</sup>, koja se prvenstveno odnosi na sociologizam Meringovog i Plehanovljevog kova koji autentičnu i autonomnu vrednost umetnosti i filosofije degradira na pasivan i postvaren proizvod društvenih odnosa — nije dosad ništa izgubila od svoje aktuelnosti. (Ona svakako ne pogađa osnovnu i najopštiju tezu marksističkog shvatanja umetnosti, po kome je *umetnost proizvod društvenog čoveka dok je sam razvoj umetnosti deo kretanja konkretnog društvenog totaliteta*.) Teškoća leži u specifikaciji problema. Radi se o pronalaženju takvih načina posredovanja koji bi omogućili da se bez većih pojednostavljivanja otkriju stvarni odnosi između unutrašnje strukture umetničkih dela i strukture društva koje ih je stvorilo. Jedan od mogućih načina da se to postigne, izgleda nam da je analiza robnog fetišizma, procesa otuđenja i postvarenja čoveka u društvu čija je struktura u krajnjoj liniji određena zakonima robne proizvodnje. Jedan pokušaj primene kritike fetišizma, poznate osobito iz Lukačeve *Istorije i klasne svesti*, možemo naći u Goldmanovom *Prilogu sociologiji romana*<sup>3)</sup>. Goldman polazi od Lukačevog shvatanja koje nam je poznato još iz njegovog ranog dela *Teorija romana*, a po kome je roman istorija demonskog (tj. neautentičnog) traženja vrednosti u jednom neautentičnom svetu. Društvenu osnovu za razvoj modernog romana, Lisjen Goldman pre svega traži u periodu radikalne krize romana koja počinje sa prvim godinama XX veka. On povlači oštru granicu između marksističke sociologije literature i nemarksističkih pravaca, i podvrgava oštroj kritici oba stanovišta — u njihovom tradicionalnom obliku. Srž ove kritike predstavlja tvrdnja da se za moderni roman ne može naći nikakva odgovarajuća struktura na nivou kolektivne svesti. On odbija da promenu umetničkih formi poveže sa promenama društvene svesti određene klase, i nalazi objašnjenje za tu činjenicu direktno u promeni strukture društvenog bića. U slučaju savremenog francuskog romana (tzv. „novog romana” Rob-Grijea), Goldman objašnjenje traži u robnom fetišizmu, u kome kroz specifičnu dijalektiku upotrebne i prometne vrednosti samog čoveka, i dolazi do njegovog postvare-

<sup>2)</sup> *Dijalektika konkretno*, Praha, 1963. (Prevod Kresimira Georgijevića na naš jezik izašao je u izdanju Prosvete, Beograd, 1967, — prim. prev.).

<sup>3)</sup> U prevodu Branka Jelića i pod naslovom: *Za sociologiju romana*, delo je kod nas izdala Kultura, Beograd, 1967.

nja. Ovo podudaranje, ova homologija društvene i kulturne strukture — da se poslužimo pojmom koji je Goldman preuzeo od Levi-Strosa — veoma je sugestivno i impozantno, ali upravo zato i zahteva kritičku proveru. Već pri prvom, letimičnom razmatranju, pokazuje se da je robni fetišizam pojava od takvog i tolikog društvenog značaja, da teško može neposredno uslovljavati jednu tako diferenciranu i specijalnu pojavu kakva je promena romaneskne forme. Isto tako, moramo imati na umu i to da fetišizam svakako nije počeo da deluje tek otkako se pojavio Rob-Grije sa svojim prvim romanom; a kako je opšte poznato: taj isti fetišizam izvršio je određeni uticaj i na strukturu literarnog stvaranja nadrealista i egzistencijalista, koji su sasvim drukčije orijentisani nego Rob-Grije. Najzad: pošto robni fetišizam ne deluje samo u Francuskoj, opravdano možemo pitati zašto onda analogne literarne strukture nisu nastale npr. i u Italiji ili SAD? Ili, kako objasniti to što jedna te ista društvena struktura današnje Francuske, stvara u jednom istom trenutku tako različite koncepcije romana? — Slična pitanja pokazuju da Goldmanov pokušaj koji polazi od kritike tradicionalnog sociologizma, i sam vodi jednom novom, još shematičnijem i apstraktnijem sociologizmu. Ispravno uviđanje da treba ublažiti neposredan odnos umetničke strukture i kolektivne svesti društvenih klasa, odvelo je Goldmana traženju slaganja u ekonomskoj strukturi, tako da njegova otkrića, po mom mišljenju, ukazuju samo na porast relativne autonomije umetničke strukture. Goldmanu se sveti to što je nedijalektički pojednostavio odnos individue i kolektivne duhovne nadgradnje sa ekonomskom osnovom; a pre svega: što je na kraju krajeva propustio da literaturu interpretira kao *umetnost*.

Kod Valtera Benjamina i Teodora V. Adorna nalazimo drukčiju i veoma tananu primenu nekih Marksovih misli o strukturi kapitalističkog društva, među kojima pojam fetišizma igra značajnu, ali nipošto i isključivu ulogu. Uostalom, za čitavu frankfurtsku školu karakteristično je fino osećanje za detalj i konkretan istorijski materijal, sa čim se najčešće povezuje i precizno razumevanje teorijske problematike i nešto jako izuzetno: neobičan senzibilitet za ona stremljenja u savremenoj umetnosti koja označavaju imena Bodlera, Prusta, Kafke i Šenberga. Kraće rečeno: njihova estetska kultura široko je otvorena svim pozitivnim vrednostima moderne umetnosti, što u pozitivnom smislu razlikuje ovaj pravac od temeljnog nerazumevanja problematike moderne umetnosti koje nalazimo kod Lukača i njegovih učenika. Na Bodlerovom *Cveću zla*, Valter Benjamin pokazuje šta za dalji razvoj poezije znači izmenjeni

položaj pesnika u građanskom društvu, koji je doveo dotle da se izgubio njegov nekadašnji pesnički oreol. Bodler više nije onakav „pesnik“ kakav je bio još Lamartin, pošto i sam shvata da je suočen sa nepovoljnim okolnostima za liriku, tako da je u stanju da kontaktira sa svojim čitaocima jedino ako se prilagodi promenjenoj strukturi njihovih iskustava. (Verovatno je zato i stvorio novi žanr — žanr lirike velikog grada, i verovatno je zato njegova lirika i postala klasičnom u toku stoleća.)<sup>4)</sup> „Bodler je iz svojih (sopstvenih) iskustava naučio do kakvih je temeljnih promena došlo u uslovima kapitalističke proizvodnje. Do njih je došlo zato što su se forme u kojima se umetničko delo pojavljuje kao roba, i forme u kojima većina publike ovu umetnost konzumira, sada mogu opaziti neposrednije i direktnije nego ranije. Možda su to, uostalom, upravo one promene koje su kasnije — zajedno sa nekim promenama u okviru same umetnosti — i dovele do propadanja nekih njenih oblika — pre svega lirske, pesničke. Pošto je svojom zbirkom pesama nagovestio i izrazio te promene, Bodler i njegovo *Cveće zla* i imaju ono jednokratno i neponovljivo značenje”, piše Benjamin u jednom fragmentu svog „Centralnog parka”. U jednoj drugoj značajnoj studiji („Umetničko delo u vremenu svoje tehničke reprodukcije”), on sa jednom prosto zadivljujućom tananošću istražuje uticaj masovnog prisustva modernih tehnika reprodukcije i novih umetnosti koje se temelje na tehničkoj reprodukciji (fotografije i filma), na dalji razvoj umetnosti uopšte, na gubitak jednokratne i neprenosive „aure” umetničkog dela, na razvoj novih uslova čulnog opažanja, a samim tim i na novo shvatanje umetnosti i njene funkcije.

U studiji: „O fetiškom karakteru u muzici i regresiji slušanja”, Teodor V. Adorno daje jednu oštromnu analizu uticaja koji robni fetišizam vrši na masovnu kulturu, izazivajući postvarenje i razaranje unutrašnje strukture umetničkog dela, propadanje njegove celine u jedan konglomerat disparatnih elemenata, i zakrčljavanje čovekove sposobnosti opažanja (pažnja se rasipa, i čovek postaje nesposoban za spontanu i stvaralačku koncentraciju). U studiji: „O fetiškom karakteru u muzici i regresiji slušanja”, Adornov stav prema antinomijama savremene umetnosti (antinomijama koje on vidi u krizi subjekta) možemo pratiti kroz sledeći pasus značajne interpretacije Bekeťovog *Kraja igre*. Tu čitamo kako „... nije održiva pozicija apsolutnog subjekta, jednom napuštena kao manifestacija jedne veće i tek sada savremene celine: ekspresionizam je zato prestareo.

<sup>4)</sup> U Über einige Motive Baudelaires, in: W. Benjamin: *Schriften I*, Frankfurt, 1955.

Međutim, prelaz na obavezujuću opštost predmetnog realiteta koja i iziskuje prekidanje privida individuacije, u umetnosti nije ni poželjan ni moguć. Za razliku od diskurzivnog saznanja stvarnosti koje je od nje drukčije ne samo graduelno nego i kategorijalno, u umetnosti važi samo ono što je nastalo u stanju subjektiviteta i što se njim može meriti. Izmirenje subjektivnog i objektivnog (svoju osnovnu ideju), ona je u stanju da koncipira samo kao izmirenje u okviru dva otuđena entiteta. Ukoliko ona samo zamišlja da je to izmirenje postigla tako što se predala čistom svetu stvari, uspela je samo da negira sebe samu. Zato ono što se danas izdaje za socijalistički realizam, i nije iznad subjektivizma (mada se tako na žalost misli), nego je iza i ispod njega, a istovremeno je i njegova preumetnička dopuna. Ekspresionističko: „O čoveče!” i ideološki začinjena socijalna reportaža, tu su spojeni u tolikoj meri da između njih nije ostalo ništa. Neizmireni realitet ne trpi u umetnosti nikakvo izmirenje sa objektom, realizam koji ne doseže ni do subjektivnog iskustva umesto da ga prevazilazi izlazeći iz njega, zato je samo njegova imitacija. Dignitet umetnosti ne meri se prema tome da li se ona manje ili više srećno uklanja pred ovom antinomijom. Meri se po tome kako je ona rešava.”

Čitav niz ostalih Adornovih studija pokazuje da dobre strane njegove metode pre svega dolaze od sposobnosti da se komplikovana filozofsko-sociološka problematika tretira uvek sa polazištem na dobro uočenom detalju konkretnog umetničkog dela.<sup>5)</sup>

Kod V. B. Jitsa ima jedan aforizam koji tačno izražava napregnutost koja postoji između dva fundamentalna pola što omeđavaju umetnikov odnos prema društvu: „Umetničko delo društveni je čin usamljenog, nedruštvenog čoveka.” Sa stanovišta tvorca umetničkog dela, ono može biti akt samoostvarenja, oblik potvrđivanja njegove ljudske prisutnosti u svetu (ili akt ljudske artikulacije stvarnosti); ono može biti stvaranje jednog autonomnog, fiktivnog sveta, ili uopšte: ono je delo koje zahteva pretežno antropološku interpretaciju. Sa jednog drugog, psihološkog stanovišta, umetničko stvaranje je traženje izgubljene ravnoteže, i može predstavljati mnogo štošta: izraz viška duhovne snage ili znak depresije i nesigurnosti; može biti i vedra igra i mučno samoizlaganje; ili sublimiranje nagonске energije koja u današnjoj civilizaciji ne uspeva da nađe zadovoljenje, ukratko: nešto najprivatnije i najličnije, nešto što se tiče samo umetnika. Međutim, čim je delo objavljeno —

<sup>5)</sup> Vidi: Th. W. Adorno, *Prismen*, Kulturkritik und Gesellschaft, Noten zur Literatur I—III, ili nešto drugo.

nimalo nije važno da li je to učinjeno uz saglasnost autora ili bez njegove volje (kao npr. kod Franca Kafke), da li je u pitanju masovno izdanje ili ekskluzivno (za uzak krug prijateljski orijentisane publike) — ono neumitno postaje jedna društvena činjenica. Sada autor deluje na društvo isto onako kako je ono delovalo na njega i na ovaj ili onaj način, i formiralo ga kao tvorca dela. Njegovo delo postaje predmet različitih interpretacija, izloženo je tumačenjima koja u njemu pronalaze različiti smisao — bez obzira na namere koje je stvarno imao umetnik. Pripisuju mu se međusobno različite konkretne poruke društvu, njegova istorija odvija se u okviru istorije društva, tako da ono u toku svog trajanja može da se umeša u život društva na najrazličitije načine. Normalno, ono time postaje i polazištem sociološke i ideološke interpretacije; postaje jednim društvenim činom — nezavisno od toga šta je u pitanju: roman Dostojevskog ili Tolstoja; stihovi Bezručica i Majakovskog; ili oštre, progonjene i alegorične pesme koje je František Halas ispevao za vreme nacističke okupacije...

Ove su činjenice toliko jednostavne i toliko su očigledne, da baš zato stalno i navode na simplifikacije. Pojednostavljenja koja su posledica linearnih, mehaničko-kauzalnih shvatanja literarnog razvoja (poznata su prvo iz Tenove sheme o tri faktora: rasi, momentu, i sredini; a isto tako i iz formule: određeni društveni odnosi kao uzrok, stvaraju umetnika određenog tipa kao posledicu, a on proizvodi dela koja u jednom određenom i jednoznačnom pravcu utiču na društvo) — može se reći da su sada najzad prevaziđena. Međutim, ni funkcionalističko stajnište koje polazi od podudarnosti između društvene i umetničke strukture, ne odnosi se na specifičan karakter umetničkog dela, i nije dovoljno imuno od nekih ozbiljnih uprošćavanja.

Između umetnika i društva stoji *umetničko delo* kao najvažniji član naše formule. Ono je fundamentalna datost svake interpretacije umetnosti, pošto je na njega usmerena stvaralačka aktivnost autora, a iz njega proizlaze i individualna i društvena delovanja umetnosti. Samo umetničko delo može da pruži pouzdano polazište za svoju interpretaciju: motivi i intencije umetnika teško se mogu dokazati i praktično se ne mogu proveriti; a društveni prijem i odjek dela često je neadekvatan pošto je delo često shvaćeno samo kao neki od mnogobrojnih „instrumenata“ za nešto drugo (a oni se i sami naglo menjaju od epohe do epohe). Centralno mesto koje umetničko delo kao osnovni posrednik ima u relaciji umetnik—društvo, određuje svu *estetsku* problematiku. Ono je nužno nastalo u kontekstu jedne određene



umetničke tradicije (nije bitno da li je to učinjeno svesno ili nesvesno, u skladu ili u sukobu s njom); ostvaruje se, traje i menja se kao određeni autonomni estetski realitet; saopštava svoju poruku kao jednu svecifičnu umetničku poruku, i biva prihvaćeno od čitalaca ili slušalaca samo na osnovu određenih navika i određenih estetskih normi (pri čemu opet nije važno da li delo sadrži te norme ili je usmereno protiv njih) — pošto je bez odnosa sa njima kao umetničko delo sasvim nerazumljivo. Otuda je zaista teško shvatiti ga, ukoliko ne shvatimo njegove specifične umetničke i estetske slojeve (u ovom razmatranju ostavljamo po strani njegove ontološke i gnoseološke aspekte), ukoliko ne shvatimo značenje estetske funkcije, normi i estetskih vrednosti. I društveno najangažovaniji stihovi Petera Bezruča i Majakovskog, koji zaista zadiru u određenu društvenu situaciju, delovali su baš zato što nisu prestali biti umetničko delo, a istovremeno su uticali i na jedno određeno stanje strukture stiha češke, odnosno ruske poezije, doprinoseći njegovom razvoju i metamorfozi. Danas, kada je prošla konkretna politička situacija na koju se odnosio njihov apel, oni se i dalje prihvataju kao umetničko delo; a monumentalni društveni etos koji sadrže, sada deluje kao njihov važan estetski kvalitet. Ako želimo da nam razmatranje neke stvari bude ispravno, ono će morati tu stvar da zahvati u korenu; a srž egzistencije umetničkog dela jeste baš njegova estetska egzistencija. Nedostatak mnogih dosadašnjih socioloških istraživanja umetnosti i literature, upravo je u tome što su u razvoju umetnosti ignorisali taj neophodni, specifični i nesvodljivi posredni član između umetnika i društva. (Ona zato nisu ni mogla da upoznaju onu snagu koja vlada umetničkim delom čim ono stupi u gravitaciono polje estetskih zakonitosti.) Analizirati dijalektiku sfere estetskog, ne znači poricati važnost antropoloških, filozofskih i društvenih (tj. izvanestetskih vrednosti umetnosti), ne znači poricanje značaja sociološke interpretacije. Sasvim suprotno: čitava sfera estetskog egzistira samo kao društvena činjenica; i naučno se može shvatiti samo kao takva. Ona se ostvaruje kao sastavni deo jedne konkretne društvene strukture, razvija se i menja se u kontekstu istorijskog vremena i u odnosu sa konkretnim istorijskim razvitkom. Izvan konkretnog društvenog totaliteta, ona je čista apstrakcija.

Moderna češka estetika ipak je vidno napredovala u sociološkoj analizi estetskog. Ona je prevazišla supstancijalno shvatanje estetskog kao posebnog i samostalnog sadržajnog kvaliteta koji ima skoro metafizički karakter, a i formalističku koncepciju koja je estetsko redukovala na čisto formalne odnose jezičkog, likovnog ili nekog

drugog umetničkog materijala; tako da je dospela do dijalektičkog shvatanja *transparentnosti* sfere estetskog. (Ovde pre svega mislim na već više puta spominjanu studiju Jana Mukarovskog: „Estetska funkcija, estetska norma i estetska vrednost kao socijalne činjenice”, a i neke njegove kasnije radove. U njima je dominantno mesto estetske funkcije i estetske vrednosti umetničkog dela shvaćeno tako da je estetska funkcija postala jednom „providnom” funkcijom, koja pažnju koncentriše na izvanestetske funkcije, dok estetska vrednost ima dominantno i u neku ruku i organizujuće mesto u odnosu na čitav kompleks izvanestetskih vrednosti. Estetsko — tako shvaćeno — uzdiže se, pojačava i otuđuje u svojoj čistoj transparentnosti prema kompleksu antropoloških, društvenih i bioloških vrednosti. Kakve se mogućnosti sociologiji umetnosti otvaraju baš ovakvim rešenjem, uglavnom još nije dovoljno ocenjeno.<sup>6)</sup>

Ni u specifičnoj sferi estetskog ne vlada nikakva čista imanencija. Ciklično kretanje estetskih normi, ne determiniraju samo unutrašnje snage trošenja i aktualizovanja, novosti i arhaičnosti. Svoj nepromenljivi pečat konkretna društvena struktura utiskuje i estetskim normama. U modernom potrošačkom društvu, robna struktura sa svojim postvarujućim uticajem prodira i u područje duhovnog života: i umetničko delo postaje roba koja izlazi na svoje tržište. Još je Benjamin video da je dijalektika robne proizvodnje u tome što *novost* proizvoda dobija nesrazmeran značaj. Ono što smo npr. doživeli poslednjih godina u proizvodnji međunarodnih centara likovnih umetnosti, ono jekitičavo smenjivanje moda, ono nastojanje da se izađe na tržište sa bilo čime čega ranije nije bilo; težnja da se tržište počto-poto šokira, — makar i po cenu raspadanja identiteta stvaralačke ličnosti i spontanih zakona umetničkog stvaranja, — sve to ukazuje da je taj razvoj dostigao kritičnu tačku. Ubrzani ciklični tok normi i propadanje jednog jedinstvenog kanona, sve veća razlika između masovne proizvodnje i umetnosti koja drži do sebe — sve su to činjenice sa kojima se mora računati u kulturnom životu ČSSR, ako se ekonomskim zakonitostima želi opet dati odlučujuće važenje. Estetska vrednost — ukoliko se ne shvata kao nešto čisto formalno ili dodano delu, nego kao živa, dinamična sinteza

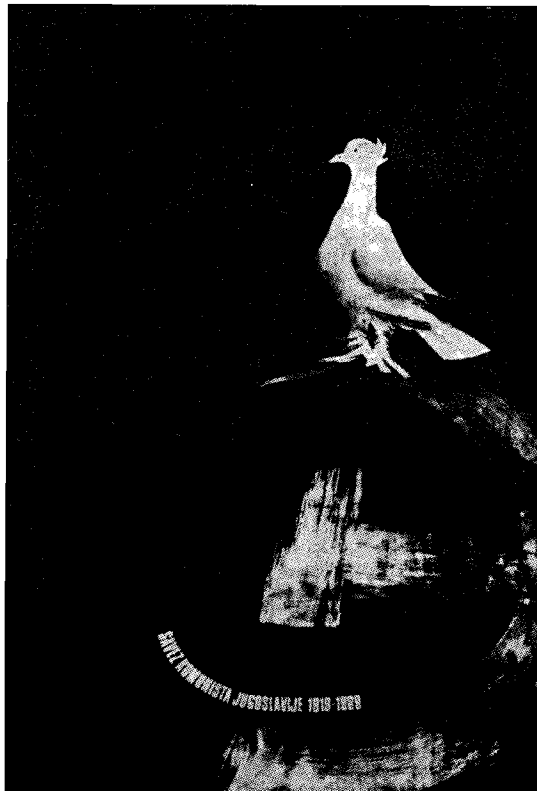
<sup>6)</sup> Izuzetak je studija R. Kalivode „Dialektika strukturalizmu a dialektika estetiki” u njegovoj knjizi *Moderni duhovni skutečnost a marxismus*, Praha, 1968. Između ostalog, on tamo piše da „... estetika koja je ustanovila da je estetsko jedna vrsta organizacije izvanestetskog kroz koje društvena stvarnost i prisustvuje i posreduje, mora bez uvijanja tražiti sociološku analizu takve vrste u kojoj bi se estetski princip koji je otkrila, stalno mogao oformljivati, menjati i obogaćivati novim razvojnim varijantama...”

njegovih antropoloških i „egzistencijalnih“ vrednosti — ne može ostati izvan društva i mora stajati u aktivnom odnosu sa konkretnom hijerarhijom društvenih vrednosti. Činjenica da je došlo do krize vrednosti i slabljenja fundamentalne vrednosne skale, činjenica da danas već možemo osetiti postojanje vrednosnog vakuuma pošto novi vrednosni sistem još nije dovoljno stabilizovan, može predstavljati ipak samo akademski problem. Međutim, o praktičnoj hitnosti ovih pitanja svedoči niz neprijatnih pojava u razvoju onih generacija koje su već upućene na vrednosni sistem novog društva, njegovu plodotvornost i privlačnu snagu. Ne sme se potceniti uloga umetnosti u formiranju vrednosne svesti, ali se ne sme ni preceniti u onom pogrešnom smislu po kome umetnost treba da stvara jedan fiktivan vrednosni sistem koji društvena praksa i ne respektuje.

Inače, ova se problematika najjasnije pokazuje na primeru estetske funkcije. Ako je estetska funkcija funkcija bez obeležja, ako ona aktualizuje pojedine izvanestetske funkcije i organizuje ih u jednu promenljivu, dinamičku strukturu, onda je sociološki studij razvoja i promena strukture funkcije umetnosti u jednom datom društvu, veoma interesantan i dragocen za saznanje dubine promena u duhovnoj atmosferi društva uopšte. Posmatrajmo stoga odnos između afirmativne, potvrđujuće, i kritičke funkcije umetnosti u razvoju socijalističke kulture. Posle XX Kongresa KPSS kritička komponenta umetnosti i literature povećala se skoro neporedivo u odnosu na ranije periode; kritika se sa spoljašnjosti okrenula na unutrašnjost društva; i nije bila usmerena samo protiv „ostataka zla“ prošlosti, nego i protiv sopstvenih, specifičnih nedostataka, problema i konflikata. Umesto jednostranog, apologetsko-veličajućeg stava koji svetlosti i senke raspodeljuje po jednoj elementarnoj šemi, sada se pojavljuje prirodno jedinstvo afirmativnih i kritičkih momenata. Inače, ta nezgrapna raspodela svetlosti i senki, nije uvek bila u znaku umetničkog shematizma; na granici dveju epoha, to je bila značajna reakcija umetnika na revolucionarne promene — iz nje je izrasla i monumentalna struktura post-revolucionarnih poema Majakovskog. To je bilo funkcionalno u prvim godinama posle revolucije u situaciji kada se unutrašnja struktura novog društva orijentisala na jedno prvorazredno pitanje i kada se u skladu s tim menjaju i funkcije literature, ali je ta šema već odavno prepreka za nastajanje novih funkcija literature. Sudbina zajedljivih satiričnih komada Majakovskog, poučan je primer za to, kao i za to na kakav žilav otpor nazadnih i konzervativnih snaga društva nailaze te promene (reč je pre svega o otporu birokratskog aparata

društva, uvek spremnog da se zajedno sa tim snagama izdaje za zaštitnika čistoće ciljeva i sredstava novog društva). Doduše, kritička komponenta društvenih funkcija umetnosti i literature postepeno se uzdiže od empirijskog fakticiteta i površnosti svakodnevnog ka dubljim i značajnijim pitanjima. Njenim domenom opet postaju prastara pitanja odnosa prema životu, slobode i ljudske autentičnosti; samoostvarenja i ispunjenja smisla života, antropološki i egzistencijalni problemi. Izgleda kao da promena u funkcijama naše sadašnje umetnosti, promena koju i sami doživljavamo kroz njenu kritičku aktivnost nove vrste i traženje dubljih i smisle-nijih oblika ljudske egzistencije (njenih svedoka ima i u literaturi, i u pozorištu i filmu CSSR), stvara jednu izvanredno povoljnu situaciju i za istraživanje estetskih funkcija umetnosti.

(Izbor i prevod RADOVAN MARJANOVIĆ)



BOŽIDAR MILORADOVIĆ

---

STEVAN MAJSTORVIĆ

---

# KULTURNI ATLAS SR SRBIJE

---

Ideja da se preko karata, grafikona i drugih vizuelnih indikatora prikaže kulturna istorija i savremeni kulturni tokovi u SR Srbiji nastala je 1968. godine pod neposrednim uticajem francuskih regionalnih kulturnih atlasa. Kao što je poznato, inicijativu za izradu ovih atlasa dao je poznati francuski pisac i tadašnji ministar kulture Andre Malro.

Međutim, koncepcija francuskih atlasa ograničavala se na vizuelni, geografski inventar kulturnih institucija, istorijskih spomenika, umetničkih i drugih kulturnih aktivnosti, na tzv. institucionalizovani kulturni okvir. Uz mape i osnovne grafičke prikaze priključeni su, u sažetim tekstovima, i podaci o mestu, vremenu, karakteristikama i značaju pojedinih objekata i kulturnih institucija. I tako koncipovani, sa pretežno praktičnom namenom i za potrebe kulturne administracije, ovi atlasi predstavljali su značajnu novinu. Mnogo više i ubedljivije nego izveštaji i analize, oni prikazuju protivrečnosti kulturnog razvoja, disproporcije u lokaciji i broju kulturnih institucija, njihovu koncentrisanost u nekim regionima i centrima i, nasuprot tome, njihovu razređenost u drugim koji se označavaju kao kulturna provincija.

Lako je pretpostaviti da i sa ovako ograničenom namenom i prezentacijom koja se odriče kvalitativnih indikatora, atlas-kulturni inventari mogu veoma korisno da posluže definisanju perspektivnih ciljeva kulturne politike koju vodi država kao i planiranju kulturnog razvoja. Pretpostavljamo da je ideja o ovakvim atlasima predstavljala pomoćno sredstvo i jedan od praktičnih aspekata kulturne politike za koju se zauzimao i koju je koncipovao Malro, a čiji je glavni cilj decentralizacija kulturnog života i osnivanje novih kulturnih institucija u regionima u kojima ih nema, ili ih nema dovoljno, oživljavanje lokalnih kulturnih inicijativa itd.

Bili su to ubedljivi razlozi da se učini pokušaj i napravi sličan popis kulturnih institucija i ak-

---

tivnosti u SR Srbiji, neka vrsta vizuelne enciklopedije onog što je postojalo u kulturnoj istoriji (kulturni spomenici, arheološka nalazišta, javne i privatne zbirke umetničkih predmeta i drugo), i onog što danas postoji (pozorišta, koncertne dvorane, muzeji, biblioteke, galerije, izdavačka preduzeća itd.). Podstaknuti francuskim primerom, saradnici Zavoda za proučavanje kulturnog razvitka u Beogradu, jedne specijalizovane institucije koja se bavi istraživanjima u kulturi i prikuplja dokumentaciju u zemlji i inostranstvu o savremenom kulturnom razvoju. započeli su godinu dana po osnivanju institucije (1968) pripreme na izradi sličnog atlasa. Ali još na samom početku, čak i u okviru ovakvog koncepta ograničenog na internu upotrebu kulturne administracije, naišlo se na raznovrsne teškoće. Odsustvo pouzdanih podataka i nedostaci zvanične dokumentacije, neujednačena metodologija statističkog praćenja razvoja kulture, činili su ovaj poduhvat znatno složenijim nego što se u početku mislilo.

Da bi vizuelni, pretežno kvantitativni prikaz kulturne istorije i sadašnje situacije u pojedinim kulturnim granama bio verodostojan moralo se otuda pristupiti ne samo pribavljanju podataka koji su nedostajali nego istovremeno i proveravanju postojećih, koji su u mnogim slučajevima bili kontraverzni i nepouzđani. Razume se da „kulturni inventar”, ako nema drugih, većih ambicija, onda mora da zadovolji bar onu na koju se ograničio: da bude pouzdan izvor informacija o osnovnim činjenicama o kulturi. Prihvatajući se ovog posla, saradnici Zavoda su se sučelili i sa drugim, složenim problemima, među kojima je najznačajniji onaj da je za razliku od Francuske, koja je nacionalno manje-više homogena, Republika Srbija tipičan primer višenacionalne zajednice i kulturnog pluralizma, jer pored srpskog naroda i njegove veoma žive i razvijene kulturne tradicije koegzistiraju brojne narodnosti (albanska, mađarska, rumunska, rusinska, slovačka, bugarska). Postavljalo se praktično pitanje kako vizuelno prikazati ovaj kulturni kaleidoskop ne samo prezentiranjem postojećeg stanja, nego i u istorijskoj retrospektivi koja bi, u glavnim crtama, dala elemente evolucije i kontinuiteta, uticaja i sukobljavanja raznih kultura koje su ostavile tragove na ovom tlu (grčke, rimske, vizantijske, orijentalnih kultura).

Prva ozbiljna dilema u koncipovanju nove publikacije bila je: atlas srpske kulture ili atlas svih kultura na teritoriji SR Srbije. Jasno je da izbor bilo koje od ovih alternativa ima niz metodoloških i praktičnih konsekvenci. Prva alternativa je u izvesnom smislu u protivrečnosti sa teritorijalnim principom koji je bazični prin-

cip svih atlasa. Srpska kultura, njeni tragovi i spomenici nisu, naime, koncentrisani u Republici Srbiji, kao što nije ni srpski živalj. (Pored SR Srbije, Srbi žive i u Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, a manje grupe kao nacionalne manjine u susednim zemljama — Rumuniji i Mađarskoj.)

Istorijski aspekt sa svoje strane komplikuje ovakav pristup, jer su se, kao posledica mnogih migracija u istoriji, posebno tokom petovekovne turske vladavine, Srbi selili iz južnih i jugozapadnih delova na sever, prelazeći Dunav i nastanjujući se u delovima Austro-Ugarske — sve do Budimpešte. Ove migracije imale su za posledicu da su se središta kulturnog života tokom vremena menjala a sa njima i karakteristike kulturnog stvaralaštva. Javljali su se novi oblici sinteza kao posledica dodira sa drugim kulturama. (U srednjem veku, na primer, manastir Hilendar u današnjoj Grčkoj bio je najznačajniji srpski kulturni centar, u XVIII i XIX veku bio je to Novi Sad, a Budim i, nešto kasnije, Beč predstavljali su u tom periodu, iako to danas zvuči paradoksalno, središta srpske literature i štampe).

Posle mnogih diskusija i ukrštanja argumenata i protivargumenata, ova dilema razrešena je usvajanjem druge alternative, tj. koncepta atlasa kultura SR Srbije a ne srpske kulture. Ovaj koncept je mnogo komplikovaniji, jer pretpostavlja dokumentaciona istraživanja i prikupljanje podataka ne samo o srpskoj kulturi — kojoj je predratna zvanična istoriografija posvetila gotovo isključivu pažnju, nego i drugih kultura na teritoriji današnje Srbije, koje su u predratnom građanskom društvu malo proučavane i ostale nedovoljno poznate (tipičan primer za to su albanski jezik i kultura na Kosovu). Ovime se zašlo u jednu novu, posebno složenu oblast — prikazivanja kvalitativnih elemenata kulturnog pluralizma u SR Srbiji, zatim vrlo komplikovanih za vizuelno prikazivanje međuticaja kultura i ukrštanja i sukobljavanja različitih jezičkih i kulturnih tradicija.

Iako prvobitno nisu imali u vidu takvu namenu, saradnici su nolens-volens u ovakvom konceptu atlasa morali da se prihvate i veoma delikatnog posla da preispitaju neka istorijska stanovišta i da na nov način definišu ulogu pojedinih kultura u istoriji. Primera radi, da navedemo islamsku kulturu u turskom periodu na tlu današnje Srbije koja se u udžbenicima nigde ne pominje uprkos činjenici da je jedan broj značajnih pesnika živeo ovde i pisao poeziju na arapskom i persijskom, da su u tom periodu postojali brojni arhitektonski kulturni spomenici (džamije, karavanseraji, amami, medrese) i drugi tragovi vrlo specifične materijalne i duhovne kulture.

Nacionalistički razlozi su često bili odgovorni za njihovo prećutkivanje. Atlas kulture sada po prvi put daje prikaz ove tradicije i specifičnog kulturnog toka na tlu Srbije.

Može se pretpostaviti koliko ovakav kompleksan prikaz može da obogati predstave o razvoju i međuticaju kultura na ovom tlu kao i da doprinese saznanju o istorijskoj povezanosti i uslovljenosti sudbina i egzistencije ovog dela evropskog jugoistoka, nacionalno izuzetno fragmentiranog, to jest koliko kulturne sinteze i doprinosi različitih kulturnih tradicija imaju naučnoteorijsku prednost i ubedljiviju istorijsku fundiranost od teorija o samoniklosti i autohtonosti nacionalnih kultura kojima su sistematski pothranjivane brojne generacije.

Drugu dilemu, sa takođe značajnim praktičnim posledicama za koncept edicije, predstavljalo je već klasično pitanje šta podrazumevati pod kulturom. Nijedna od brojnih teorijskih definicija (američki autori Klakhon i Kleber evidentirali su 257 definicija!) nije od koristi za ovakve praktične poduhvate, pogotovu kada se radi o lapidarnom enciklopedijskom tekstu i formi koja treba da prikaže suštinu kretanja na vizuelan način i kroz karte. Da li u kulturu uključiti i nauku i njen razvoj, obrazovanje, prirodne lepote i retkosti, etnografiju, običaje i oblike organizacije života i formiranja životnih iskustava, zabavu i sport, političke, ekonomske i druge faktore koji posredno utiču na kulturni razvoj, ili se ograničiti na tradicionalno shvatanje koje kulturu izjednačuje sa literaturom i stvaralačkim izrazom u drugim umetnostima, uključujući i arhitekturu, kao i kulturne institucije i njihovu delatnost?

Posle mnogih rasprava, saradnici Zavoda odlučili su se za prvu mogućnost, nailazeći pri tom na nove probleme. Da bi se kulturni tokovi prikazali u organskoj vezi sa ekonomskim i društvenim životom, dat je u prvom delu vizuelno i kroz grafičke i druge indikatore prikaz političko-pravne organizacije, geofizičkih karakteristika, demografske strukture i ekonomske osnove Federativne Jugoslavije i u njenom okviru Republike Srbije. Iako povezanost ovog prikaza sa prikazom kulturne istorije i današnje razvijenosti pojedinih kulturnih grana nije na prvi pogled uočljiva, ipak publikacija pruža mogućnost da se u njenom kontekstu sagledaju ovi važni elementi. Ne pretendujući u ovim oblastima na detaljnije informisanje, Atlas globalnim pokazateljima uspostavlja jedinstvo i ukazuje na međuslovljenost kulturnog i društvenog razvoja, i to kako u istorijskoj retrospektivi tako i u prikazu današnje kulturne situacije. Oni koji budu koristili ovu publikaciju moći će da sude



koliko je redakcija u ovome uspela. Saradnici bi mogli da se pozovu na onu latinsku „ut desint vires — tamen est laudanda voluntas“, upozoravajući buduće kritičare da je ovakva publikacija u izvesnom smislu pionirski posao, tj. kombinacija klasičnog atlasa, s jedne, i vrlo specifičnog kulturnog, s druge strane. A takva edicija je bez presedana u izdavačkoj delatnosti, ako to ne bi bilo suviše pretenciozno da se kaže.

Redakcija je tako primila odgovornost i za egzaktnost i sistematizaciju podataka u prikazivanju ne samo kulture i kulturne istorije, nego i za druge veoma raznovrsne oblasti kao što su kulturna politika i njeni osnovni principi, organizacija i finansiranje kulturnih aktivnosti, politička i ekonomska organizacija društva, školski sistem, organizacija naučnog rada — sve do prikaza prirodnih lepota i retkosti. Na taj način je proširena buduća funkcionalna upotrebljivost publikacije koja je istovremeno izvor raznovrsnih podataka i informacija, vizuelno prikazana kulturna istorija, istorijski udžbenik, politička i naučna dokumentaciona studija, priručnik za kulturne radnike, pomoćno sredstvo za one koji proučavaju kulturnu istoriju i današnja kulturna kretanja, te u izvesnom smislu, i turistički vodič.

Posebne, često nerešive probleme u oblasti duhovne kulture (literatura, muzika i druge) predstavljala je dilema kako prikazati na vizuelan način nešto što se izražava kroz reč i apstraktne znakovne simbole a da to obuhvati osnovne karakteristike i tendencije razvoja kao i veoma suptilne kvalitativne elemente koji imaju ponekad značenje vrednosnih sudova. Nisu se mogla naći bolja rešenja od kombinovanja kratkog enciklopedijskog teksta sa vizuelnim i likovnim znacima gde god je takav prikaz bio moguć, sledeći pri tom princip koji je usvojen za čitavu ediciju: da je tekst više pomoćno sredstvo i svojevrsna ilustracija vizuelnog, nego što su vizuelni i likovni elementi ilustracija teksta. Razume se, ovde se podrazumeva komplementarnost i organsko jedinstvo oba elementa, što se, međutim, nije moglo u svim slučajevima postići. Nadamo se da će oni koji budu koristili naša iskustva i radili slične publikacije unapređivanjem ovog metoda moći u mnogim detaljima da nađu i bolja i inventivnija rešenja, mada su, kako se nama čini, i neka koja smo mi primenili prihvatljiva.

Čitava edicija je inače zamišljena kao prikaz (jednog) dinamičnog i često protivrečnog kulturnoistorijskog procesa koji se odvijao na tlu današnje Srbije gotovo dve hiljade godina — a ne kao statički snimak onoga što je bilo i onog što sad postoji. Prožimajući se u različitim kre-

ativnim oblicima, dopunjujući i obogaćujući forme i sadržaje preuzimanjem elemenata i duhovnih karakteristika drugih kultura, koje su u raznim periodima dominirale ili koegzistirale na ovom tlu, koje je uvek karakterisala mešavina i isprepletanost evropskih plemena i naroda (sa povremenim prodorima osvajača iz Azije i sa Bliskog istoka), kulture su se istovremeno u skladu sa političkim odnosima, i međusobno potirale i sukobljavale. U Evropi verovatno ne postoji pogodnije tle na kome bi se sa toliko ubedljivim istorijskim faktima mogla da dezavuiše idealistička teza da kultura predstavlja uvek i obavezno humanistički izraz i kvintesenciju duha i morala jedne nacije, njenih karakteristika i međuljudskih odnosa, kao što je upravo ovaj kutak Evrope. Proces kulturne izgradnje je kao fatumom praćen paralelnim procesom međusobnog razaranja i negiranja različitih kultura, pokazujući na očigledan način koliko je duhovna izgradnja svojevrsni izraz i organski deo, a ne retko i direktno sredstvo i oruđe političkih ciljeva. Hrišćanstvo je našlo oblike kontinuiteta sa paganskom kulturom, ali uz istovremeno negiranje i razaranja paganskih kulturnih formi. Grčka kultura je neko vreme dominirala, preuzimajući elemente kultura najstarijih starosedelaca Balkana — Ilira i Tračana, ali i razarajući ih ne retko nasilnim metodama. Takav isti proces nastao je i u periodu kulturno-političke dominacije Rima, koju je zamenila dominacija vizantijskog političkog i kulturnog uticaja, da bi kasnije u ove prostore prodrli Sloveni, preuzimajući elemente prethodnih kultura ali istovremeno i razarajući ih. Goti, Huni, Avari i drugi osvajači bili su akteri istog procesa u kome je po pravilu kulturno nasilje i surovo razaranje (neki današnji gradovi u Srbiji su, na primer, više nego 30 puta tokom istorije razarani do temelja) prethodilo kulturnoj izgradnji, što je imalo za posledicu mešanje autohtonih oblika sa onim preuzetim i sintetizovanim. Zbog čestih pomeranja, potiskivanja i ponovnih obnavljanja kulturnih procesa, granice kulturnih uticaja na ovom tlu su veoma fluidne, i ta karakteristika važi kako za rani paleolit tako i za čitav period do današnjih dana. Srednjovekovnu Srbiju sa razvijenom materijalnom i duhovnom kulturom je u istom procesu preuzimanja i razaranja zamenila, i sa njom paralelno koegzistirala islamska kultura, da bi početkom XIX veka, posle dva ustanka srpskog naroda i oslobođenja Srbije, svi turski spomenici (džamije, amami, karavanseraji itd.) bili sistematski uništeni. Pa ipak, ostali su mnogi običaji, reči („turcizmi”), nazivi mesta, toponimije i drugi nematerijalni tragovi iz tog perioda.

Kako onda vizuelno prikazati ove procese a da se sačuvaju verodostojnost istorijskog duha i

---

njegove bitne karakteristike? Stručnjaci za pojedine oblasti naginju više pozitivističkom nego dijalektičkom pristupu, tj. oni su mnogo više opsednuti egzaktnim činjenicama nego suštinom i smislom kulturno-političkih procesa. To bi mogla da bude njihova lična stvar kada se ne bi radilo o najvažnijim konceptualnim elementima edicije koji se na ovaj način negiraju. Svaka intervencija od strane redakcije otvarala je problem koji je verovatno star koliko i pisana reč: o autonomnosti autora i njegovoj ličnoj naučnoj savesti i odgovornosti, s jedne, i savesti i odgovornosti redakcije jedne ovakve edicije koja predstavlja kolektivan rad, s druge strane. Ipak, ova delikatna pitanja su u većini slučajeva rešavana saglasno i bez većih konflikata, ali koji put i kompromisno i ne u onoj meri konsekvantno koliko je to redakcija želela (na primer, više u kontekstu vizuelnih i grafičkih rešenja, nego eksplicitno, u tekstovima). Radeći na ovoj ediciji redakcija je imala prilike da se uveri koliko istoriji, posebno kulturnoj, i istoriji umetnosti, nedostaju novi pogledi i ideje, tj. koliko ona robuje starim šemama.

Uverenje koje je gotovo dva puna veka usadivano generacijama da je srpska kultura trpela brojna i surova razaranja od susednih naroda kao i raznovrsnih osvajača (očigledan primer su brojne ruine gradova, razvaline manastira sa tek delimično očuvanim freskama) moraće da se revidira i dopuni saznanjem da ni srpska kultura nije u ovom pogledu neđužna kao što se uobičajeno mislilo. Ova revizija je, razume se, delikatna stvar i mnogi za nju nisu spremni. (Ovakav kritički i objektivni prikaz kulturne istorije u Atlasu naišao je, i još uvek nailazi, na otpor nekih intelektualnih krugova.) Iz mape se, na primer, vidi da je Beograd nekada imao 40 džamija (ostala je jedna jedina!), više amama (takođe je ostao samo jedan), zatim da je Niš (Naisus koji je osnovao rimski car Konstantin) imao 23 džamije (nije ostala nijedna), Užice 25 (takođe nije ostala nijedna). U nacionalnom oslobodilačkom zanosu, u doba Obrenovića (prva polovina XIX veka) razorena je najveća većina islamskih kulturnih i religijskih objekata. Srpska kultura nije, dakle, bila samo objekat razaranja i potiskivanja, nego je i sama dala doprinos razaranja. Istorijski i politički motivi ove destrukcije su objašnjivi, ali razlozi objektivne istorijske istine ne dozvoljavaju da se ove činjenice jednostavno prećutkuju kao što je to bio slučaj sa zvaničnom srpskom historiografijom u toku gotovo čitava dva veka.

Uz rečeno, da navedemo još nekoliko dilema i teškoća sa kojima su se sučeljavali redaktori ove edicije. Da bi se, koliko god je to moguće, prikazale razvojne kulturne tendencije, njene kvan-

titativne i kvalitativne komponente, trebalo je vizuelno, tj. grafičkim pokazateljima komparirati pojedine periode. Ali tada je iskršlo složeno pitanje podataka i njihove sistematizacije. Statistika, ona oficijelna koju vode specijalizovane institucije, statistički zavodi, ima mnoge metodološke nedostatke, posebno kad je reč o praćenju kulturnog razvoja u današnjem periodu — a da se ne govori o prošlosti kada je ona bila nerazvijena ili uopšte nije postojala. (U Mađarskoj je poslednjih godina pokrenuta interesantna inicijativa da se uvede posebna statistika prošlosti, sa razrađivanjem odgovarajuće i veoma složene metodologije statističkog istraživanja ranijih perioda.) Rekonstrukcija statističkih pokazatelja koji se odnose na protekle periode morala je da se izvodi posredno i na vrlo složen način. U zavisnosti od podataka koji su se mogli naći, kompariranje pojedinih perioda izvedeno je neujednačeno, tj. u nekim slučajevima komparirani su jedni a u drugima drugi periodi. Ova neujednačenost, međutim, nije mogla da se izbegne, a sa time ni prikaz razvojnih tendencija nije uvek ispio dovoljno precizan.

Prikaz današnjih kulturnih tokova ograničio se na pojedine oblasti (bibliotekarstvo, literatura, muzika, muzeji, pozorišta, zaštita spomenika kulture, zaštita prirode, kinematografija, izdavačka delatnost, štampa i periodika, kulturne manifestacije, međunarodna i međurepublička kulturna saradnja, radio i televizija itd.). Ovaj deo ima karakter „kulturnog inventara” koji predstavlja snimak svih detalja institucionalnog kulturnog okvira. U vezi sa ovim postavlja se praktično pitanje promena do kojih dolazi svake godine. Opšti istorijski deo Atlasa ima kao prikaz trajnu aktuelnost, jer gotovo sasvim isključuje promene (koje su moguće npr. kod novootkrivenih arheoloških nalazišta i sl.), što nije slučaj sa trećim delom, tj. kulturnim inventarom. Broj izdatih knjiga, na primer, varira od godine do godine, broj snimljenih filmova, kulturnih manifestacija, novih kulturnih objekata itd. Ovako složenu i skupu ediciju nije moguće izdavati svake godine, tj. ona mora da ima trajni karakter, — međutim, neki podaci prezentirani u kulturnom inventaru zastarevaju i često već sledeće godine nisu više aktuelni. Redakcija je otuda razmatrala mogućnost da za ovaj deo svake godine, u vidu aneksa, štampa promene i dopunske podatke koji bi bili ubacivani u koricu, na kraju edicije.

Da pomenemo, na kraju, i niz teškoća sa grafičkim rešenjima i adekvatnim vizuelnim izrazima. Čak i kad su pitanja koncepcije edicije bila rešena i kada se od autora dobio u većini slučajeva vredan tekst — uvek je nanovo iskršavalo složeno pitanje njegovog prevodenja na vizuelni i likovni jezik.

---

NIKOLA MAMUZIĆ

---

# MASOVNA KULTURA I TOTALITARNI REŽIMI

---

Nastojanja da se izmire nesuglasice oko teorijskih postavki i naučnih objašnjenja u vezi sa razvojem i društvenom ulogom kulture masovnog društva, obično u savremenoj literaturi pretrpe neuspeh već kod samog definisanja pojma. „Masovna kultura”, „kultura masovnog društva”, „medijska kultura” i druga bliža određivanja pojma i definicije za kulturu masovnih komunikacija, nisu samo terminološke različitosti, već one u sebi nose i bližu oznaku u odnosu na svrhu i značaj koje joj određeno društvo pridaje.

Nema sumnje da kulturi masovnog društva drugačije prilazi potrošačko društvo građanskih demokratija, birokratski aparat državnog socijalizma ili samoupravno društvo. Ako je klasna determinisanost celokupnog čovekovog delanja obuhvaćenog širokim pojmom kulture polazna pretpostavka za naučno objašnjenje kulturnog i umetničkog stvaralaštva, onda je stepen uticaja ideologije vladajuće klase na pojedine oblasti kulture adekvatan stepenu njenog interesovanja da ovlada pojedinim oblicima društvene svesti. Od privida slobode kulturnog razvoja i umetničkog stvaralaštva demokratskih društava kapitalističkog sveta do ideološkog divljanja totalitarnih režima, teče geneza podređivanja kulture ciljevima ideologije vladajuće klase i grupa. Građanski teoretičari, sociolozi i istoričari kulture pokušavaju da teorijski kulturi podare izvesnu nezavisnost i samostalnost

---

u nastanku i razvoju, dok su neki naučnici marksističke orijentacije često skloni da ukazuju na isuviše tesnu vezu društva i kulture, što je kulminiralo, u sada već prilično zaboravljenoj teoriji odraza.

Totalitarni režimi, sa najizraženijom ideološkom isključivošću, nisu ni mogli oblasti teorije kulture da daruju ni jednog iole ozbiljnijeg teoretičara, iako su na izvesnom stupnju svog nastajanja neki od njih uspeli da kao simpatizere okupe i neka značajnija imena evropske i svetske kulture.<sup>1)</sup>

Kultura masovnog društva<sup>2)</sup> kao integralni deo svetske kulture nosi u svojoj osnovnoj osobini homogenizacije i vidljivu težnju ka internacionalizmu. Stoga se ona i ne može posmatrati isključivo kao segment nacionalne kulture. Totalitarne ideologije, međutim, insistirajući prevashodno na *nacionalnom*, izvlače iz tkiva medijske kulture baš tu karakteristiku internacionalnog, svodeći je tako na ogoljenu, beskrvnu propagandu, stranu osnovnim kulturnim i humanitarnim vrednostima<sup>3)</sup>.

Nacionalni momenat, može se, dakle, smatrati zajedničkim imeniteljem odnosa totalitarnih režima prema kulturnim vrednostima, a isto tako i kao osnovno polazište u stvaranju kulturne politike. U totalitarnim režimima osnovne postavke važeće za političku praksu, mehanički se prenose i na oblast kulture. Ona je morala da

<sup>1)</sup> Nedavno je Alester Hamilton objavio knjigu *Iluzija fašizma* u kojoj navodi koji su sve intelektualci evropskog i svetskog značaja bili zadojeni fašističkom, odnosno počecima nacionalsocijalističke ideologije. Između ostalih tu je i jedan Hajdeger, Bernar Šo, Kroče i drugi. (Iz pariskog „Ekspresa”, preneo NIN, br. 1209, 10. marta 1974, str. 40. i 41).

<sup>2)</sup> Kultura koja se širi sredstvima javnog informisanja nije u literaturi terminološki usaglašena. „Duh vremena”, što predlaže Edgar Moren, isto se tako označava i terminom „masovna kultura”, „kultura masovnog društva” ili „medijska kultura”. Od značaja su i pokušaji da se različitosti terminološkog određivanja prida i dublji teorijski smisao, pri čemu bi „masovna kultura” značila kulturu masovnih komunikacija u potrošačkom društvu građanskih demokratija, dok bi za „kulturu masovnog društva” bilo rezervisano značenje širenja istinskih kulturnih vrednosti „visoke kulture” prilagođene za narodne mase preko sredstava masovnog informisanja. Istina bi bila najpre na strani onih koji utvrđujući odnos društva prema kulturi masovnih komunikacija primarni značaj daju tim odnosima a ne terminu koji ih označuje.

<sup>3)</sup> Nacistička Nemačka svakako je najizrazitiji primer: u odnosu na italijanski fašizam, pa i neke savremene totalitarne režime, u kojima je vidljiva čak i doza izvesne tolerantnosti prema kulturnom stvaralaštvu i otvorenosti prema savremenim tokovima svetske kulture, nacisti su do apsurdna sproveli princip odeljenosti od svega što nije u uskim okvirima nacionalsocijalističke doktrine.

bude *izraz* ideologije. „... Nauka, umetnost, kultura imaju se potčiniti zahtevima politike.”<sup>4)</sup>

Takođe, jedna od osnovnih karakteristika masovne kulture u totalitarnim režimima jeste i glorifikovanje vođe. Duće ili firer postaju nacionalni heroji, centralne ličnosti političkog mita.<sup>5)</sup> Sredstva masovnih komunikacija pokazala su se najpogodnijim da se stvori mit o nepogrešivosti i apsolutnoj nadmoći vođe, te su mnogo uticala na stvaranje i učvršćivanje jednog posebnog „podneblja mišljenja” koje je pogodovalo totalitarnim ideologijama. Na tim osnovama javlja se i potreba za posebnom „kulturom”. Ona se ne zasniva ni na tradicionalnim okvirima nacionalne kulture, još manje na humanitarnim principima opšte svetske kulture. Stvorivši plodno tle za nove „ideje” i ponašanje vladajuće grupe, sredstva javnog informisanja pomogla su da „pogled na svet” jednog čoveka postane opšteprihvaćen. „Da je Hitler razvio sve svoje rasne teorije, sve svoje vizije nacifikovane Nemačke... samo u svojoj glavi, svet bi bio srećniji a nauka o kulturi i divljaštvu bila bi iščupana jednog od svojih najčudovišnijih, mada i najvećma rasvetljavajućih primera kako *privatna* (podvukao N. M.) inicijativa, pavši na plodno tle, može dovesti do sveopšte katastrofe i krvoprolića, gladi i pokvarenosti svetskih razmera.”<sup>6)</sup> U stvaranju tog plodnog tla za razradu svih detalja privatne inicijative autora *Mein Kampf*-a, sredstva masovnih komunikacija odigrala su značajnu, ako ne i presudnu ulogu u formiranju javnog mnjenja simpatizera Trećeg rajha. Izučavanje stepena uticaja masovnih komunikacija na brzi dolazak nacista na vlast, svakako će pomoći i razrešenju dileme da li je nacizam nametnuta ili prihvaćena ideologija.

Totalitarni politički sistemi temelje se na nasilju koje deluje upravo suprotno svakom predviđanju koje se zasniva na kulturi. Nasilje, samo po sebi, ne može ni da stvara kulturu, već jedino propagandu i podkulturu. Ova či-

<sup>4)</sup> Dr Jozef Paul Gebels, Govor na Kongresu slobode, Nirnberg, 1933. Navedeno prema dr Lj. Zivković, *Ljudsko društvo i rasna teorija*, Znanstvena knjiga, Zagreb, 1937, str. 131.

<sup>5)</sup> Izvestan broj autora između dva rata, prve naga-veštaje za buduću „pohod fašizma” vide u delima Tomasa Karaljla (Thomas Carlyle), naročito u *O herojima, heroizmu i obožavanju heroja u istoriji* (prevod na naš jezik u izdanju Srpske književne zadruge, Beograd, 1903). Ernst Kasirer, međutim, ne deli to mišljenje i Karaljla posmatra samo kao apologetu viktorijanskog doba iz čijeg je dela nasilno „teorijski” iščupan mit u smislu obožavanja vođe totalitarnih režima — E. Kasirer, *Mit o državi*, Nolit, Beograd, 1972, str. 197 ff.

<sup>6)</sup> Bronislav Malinovski, *Naučna teorija kulture*, Vuk Karadžić, Beograd, 1970, str. 89.

njenica dozvoljava identifikaciju masovne kulture totalitarnih režima sa čistom propagandom. Shvativši snagu propagande i masovnih komunikacija, vlastodršci totalitarnih režima brižno razrađuju sve mogućnosti njihove upotrebe u periodu uzimanja i učvršćenja vlasti.<sup>7)</sup>

O odnosu totalitarnih režima i kulture, dosadašnja literatura nudi veoma mali broj teorijskih postavki i objašnjenja. Uglavnom insistira na otkrivanju doktrinarnih osnova, odnosa prema klasi, naciji, rasnom pitanju i drugim sačinioima ideologije fašizma i nacionalsocijalizma. Utoliko je logičnije i potpuno odsustvo knjiga ili napisa koje bi se bavile problemom masovne kulture u totalitarnim režimima. Podvlačenje značaja i uticaja masovnih komunikacija u Italiji Dućeovog vremena i Hitlerovskoj Nemačkoj, zasad je jedino polazište u izučavanju ovog fenomena.

Takođe se, iako samo uzgred, nailazi kod nekih pisaca i na pokušaje objašnjenja veze totalitarnih ideologija i kulturne politike, ali i to uglavnom ne izlazi iz okvira činjeničnog nabrajanja i bez pretenzija ka celovitijoj sintezi.<sup>8)</sup>

Težnja nekih građanskih teoretičara da pod izraz „totalitarni” podvedu i državni socijalizam<sup>9)</sup> stvoren u periodu staljinizacije, vidljiva je i u razmatranjima odnosa socijalizma prema kulturi masovnog društva.<sup>10)</sup> Iako se u kulturnoj politici mogu naći zajedničke crte u Sovjetskom Savezu Staljinovog vremena i nekim totalitarnim režimima, ipak je poistovećivanje ovih ideologija školski primer metodološke nedoraslosti za analogije ili, što je i verovatnije, da je reč o građanskim teoretičarima koji sa pozicija buržoaske klase po svaku cenu žele da kompromituju sve što se ne uklapa u kliše građanske ideologije. Sasvim je izvesno da iole ozbiljniji politikolog, sociolog ili teoretičar kulture

<sup>7)</sup> Hitler posvećuje celo 11-to poglavlje drugog dela knjige *Mein Kampf* propagandi, dok u 6-tom poglavlju raspravlja o značaju govora. Nije bez značaja ni podatak da su se u vreme „Kampf-zeita”, kao i po dolasku nacista na vlast propagandom u NSDAP bavili članovi najužeg rukovodstva partije i jedini intelektualci u Hitlerovoj vrhuški — Rozenberg i Gebels.

<sup>8)</sup> Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Rowohlts deutsche Enzyklopedie, Reibek, 1963.

<sup>9)</sup> Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Meridian Books — The World publishing Company, Cleveland and New York, 1962.

<sup>10)</sup> Edgar Moren. *Duh vremena*, Kultura, Beograd, 1967. Na ovome insistira u predgovoru dr Miloš Ilić, str. 7.



ne sme da prenebregne osnovnu razliku ideologije radničke klase i totalitarni nacionalizam i rasnu teoriju, pa shodno tome i suštinski različito prilaženje problemima kulturne politike.

Pored ispitivanja i ukazivanja na odlučujuće elemente u odnosima totalitarnih režima i kulture, posebno masovne kulture, svakako bi trebalo ukazati i na očigledan uticaj totalitarnih ideologija na nastanak negativnih utopija. Zanimljivo je da tvorci antiutopija insistiraju u svojim pesimističkim predviđanjima razvoja ljudskog društva, baš na odsustvu kulturnih vrednosti i razornom uticaju sredstava masovnih komunikacija na ljudske jedinice i formiranje sistema vrednosti u državama budućnosti.

Tehnološka revolucija realna je baza za različite pretpostavke o tome kako će se kultura masovnog društva dalje razvijati. U svojoj, ne tako bogatoj istoriji, ona nam se pokazala pre kao žrtva zloupotreba<sup>11)</sup> nego kao put ka očovekovećenju i uzdizanju humanitarnih principa. Totalitarni režimi pokazali su najmračniju stranu čovekove želje da ovlada drugima. U toj težnji i kultura je doživela vrhunac zloupotrebe. Sredstva masovnih komunikacija postala su oruđa u rukama ljudi koji ne biraju sredstva da kroz političku praksu sprovedu najcrnje „teorije” ljudskog duha od Gobinoa do Čemberlena, dižući osrednje eklektičare idealističke filosofije na pijedestal „idejnih” vođa čitavih nacija, kojima inače niko do tada nije osporavao atribut visokokulturnih.

Neusaglašenost stavova o kulturi masovnog društva, kao i pomanjkanje definitivnih naučnih objašnjenja totalitarnih ideologija, stvorili su niz dilema i nedorečenosti u pogledu odnosa ovih dvaju činilaca. Svestan sam da priroda ovakvog rada i ne postavlja zahtev nekog definitivnog razrešenja svih problema u vezi sa totalitarnim ideologijama i masovnom kulturom. Želja mi je bila da marksistički fundiranom metodologijom, pokušam da ukažem na nedeljivost totalitarnih režima i potpunog potčinjavanja vla-

<sup>11)</sup> Pisci romana koji najavljuju početak negativnih utopija insistiraju na potpunoj indoktrinaciji u oblasti kulture. Posebno, maštovito nagoveštavaju krajnju zloupotrebu sredstava masovnih komunikacija. Reč je o romanu Džordža Orvela *1984* (Jugoslavija, Beograd, 1967), kao i o knjizi Jevgenija Zamjatina, *Mi* (Prosveta, Beograd, 1963). S druge strane, neki autori smatraju da književnost nije uvek bila u stanju da predvidi čovekova ponašanja: „Koja je to dramska vizija pakla u stanju da baci u zasenak užasne događaje XX veka?” — (Rajt Mills, *Sociološka imaginacija*, Savremena škola, Beograd, 1964, str. 23).

dajućoj ideologiji svega onog što nazivamo opštim pojmom kulture, posebno kulture u masovnom društvu. Tim pre što je i savremeni svet bremenit pokušajima ovakvog potčinjavanja.

### MASOVNA KULTURA I DRUŠTVO

#### *Komunikacija. Sredstva masovnog komuniciranja u savremenom društvu*

Komunikacija, kao sredstvo povezanog delovanja ljudi, leži u osnovi svih društvenih pojava. Komuniciranje, odnosno saopštavanje, postoji samo ukoliko subjekt koji saopštava i subjekt kome se saopštava, shvataju određeni materijalni znak na isti način. U odnosu na razjašnjenje suštine komuniciranja postoji mnoštvo objašnjenja, ali se sva ona, uglavnom, svode na dva osnovna, različita pristupa — individualističko i kolektivističko.

Pristalice teorije da postoji samo individualna svest, a da je kolektivna (društvena) svest samo uzajamni uticaj individualnih svesti, smatraju da je kolektivna svest moguća zbog sličnosti svesti subjekata.

S druge strane, zagovornici tvrdnje da postoji kolektivna svest, smatraju da, da bi se dva subjekta razumela, mora među njima da postoji nešto zajedničko, a to je upravo kolektivna svest.

Neka shvatanja društvene svesti pripisuju društvenim kolektivima — narodima, klasama, slojevima, profesionalnim grupama — psihičke osobine i sadržaje potpuno nezavisne od psihičkih osobina pojedinaca koji te kolektive sačinjavaju. Ta shvatanja bila su karakteristična za društvenu misao romantizma da bi kulminirala u ideji o „narodnom duhu”. Slična shvatanja kolektivne svesti javljaju se i u nekim izrazitim nacionalističkim i rasističkim interpretacijama. Centralno pitanje nacionalsocijalističke ideologije, na primer, bio je narod (Volk). Pojedinac je prolazan a narod večit. „Sloboda mišljenja i volja naroda znače daleko više nego sloboda i volja pojedinca. Osnovna ideja je da se raskrsti sa egoizmom i da se narod povede u svet i kolektivni egoizam, a to je sama nacija.”<sup>12)</sup> Kao što je svojstveno svim totalitarnim režimima, i nacizam sputava mišljenje pojedinca. Čovek nije priznat kao društveni totalitet. Njegov profil određuje država, sila iznad društva. Posedovanje sredstava masovnih komunikacija, kao jedan od vidova koncentracije moći totalitarne države, neobično je važan činilac u formiranju ovako shvaćene „društvene svesti”.

<sup>12)</sup> Alan Balok, *Hitler — slika tiranije*, Zadruga, Beograd, 1954, str. 349.

Tehnološka revolucija nudi sve veći broj rešenja u razvoju sredstava masovnog komuniciranja. Sve je više moguće uticati na veoma širok krug ljudi; domet, jačina i učestalost komunikacija i dalje se naglo razvijaju.

Sredstva masovnih komunikacija, njihov uticaj u formiranju javnog mnjenja i formiranju „jedinstvenog mišljenja“, toliko važnog za totalitarne ideologije, sve više su predmet proučavanja savremene sociologije, posebno *propaganda*. Monopolizacija sredstava javnog komuniciranja postaje veoma opasna. Njome se služe razne grupe, naročito antidemokratske, da dođu na vlast i da se održe. Stoga je uvek prisutno pitanje vlasti nad sredstvima javnog informisanja.

*Uloga informacija u funkcionisanju društvenog sistema i njegove kulture*

Značaju informacije svaki dati društveni sistem prilazi s aspekta ostvarivanja moći. Stepem ovladavanja sistemom informisanja zavisi od rešenosti i mogućnosti nosilaca vlasti da ovladaju svim sferama nadgradnje. Tako je i osnovna uloga informacije u funkcionisanju društvenog sistema i njegove kulture, određena ideologijom vladajuće klase. „U svakom društvu duh čitave kulture određen je duhom najmoćnijih. To je delimično posledica moći tih grupa da nadziru vaspitni sistem — škole, crkvu, štampu, pozorište, te da time čitavo stanovništvo prožmu svojim idejama.“<sup>13)</sup> Polazeći sa pozicija moći „... sredstva masovnog komuniciranja... uzimaju stvaralačku inicijativu i nameću pasivnost u ekonomskom, političkom, obrazovnom i kulturnom životu.“<sup>14)</sup> Totalitarne ideologije obratile su punu pažnju značaju vaspitanja i kontrole celokupnog javnog i kulturnog života. Ovladavajući sredstvima javnog informisanja i fašizam i nacionalsocijalizam videli su u njima jedno od glavnih oruđa nametanja svoje ideologije masama. U Vajmarskoj Nemačkoj, na primer, za sve vreme „Kampfzeita“, kao i po dolasku nacista na vlast — kulturom, propagandom i sredstvima informisanja rukovodili su najbliži saradnici Hitlerovi, dok je u Italiji i pre fašističkog pohoda na Rim, propagandom i novinama rukovodio sam Musolini.<sup>15)</sup>

<sup>13)</sup> Erih From, *Bekstvo od slobode*, Nolit, Beograd, 1964, str. 114.

<sup>14)</sup> Rajt Mils, *Elita vlasti*, Kultura, Beograd, 1964, str. 392 f.

<sup>15)</sup> O tome će detaljnije biti reči u poglavljima o nacionalsocijalizmu, odnosno fašizmu i u vezi sa njihovim relativnim ideološkim razgraničenjima, s obzirom da značajna razlika ove dve, inače veoma bliske ideologije, postoji i u odnosu prema sistemu javnog informisanja.

Ulogom informacije u formiranju društvenih vrednosti i njenim značajem u funkcionisanju društvenog sistema bavi se opšta nauka o društvu, dok je *teorija* informacije ograničena da, kao integralni deo matematike i drugih prirodnih nauka, proučava propusnu moć uređaja javnog komuniciranja a ne njenu društvenu ulogu i značaj. Svakako da je i ovo jedan od razloga za novije pokušaje u nauci o društvu i kulturi da se ova poslednja deli na tehničku i humanitarnu, kao i da se nauci i tehničari pripisuju različite uloge u ostvarivanju humanog društva. Tako Gurvič dokazuje da nauka i tehnika polaze od veoma različitih inspiracija, te smatra da je tehnika prožeta težnjom da dominira svetom: da njime upravlja, rukuje i zapoveda.<sup>16)</sup>

Značaj i katkada presudna uloga informacije u funkcionisanju društvenog sistema, svakako će inicirati i pažljivija i sveobuhvatnija proučavanja i tumačenja snage informacije, tim pre što su zasad vidljivije negativne posledice zloupotreba sistema informisanja.

*Propaganda političkih ideologija i sredstva  
masovnih komunikacija*

Spoznavanje moći propagande svakako je pratilac svakog novog tehničkog izuma u sredstvima komuniciranja ako ne i njegov uzrok. Totalitarne ideologije shvatile su propagandu kao jedno od osnovnih sredstava u sticanju vlasti. U cilju da rasprostrani<sup>17)</sup> ideje različitih socijalnih organizacija radi pridobijanja javnog mnjenja, propaganda je za poslednja tri i po veka svoga razvoja<sup>18)</sup> zadržala sva osnovna svojstva i karakteristike, prilagođavajući se samo delimično novim sredstvima širenja ideja i primajući vremenom sve više pejorativni smisao. Ovo poslednje zato što su *zloupotrebu* sredstava propagande koristili u bližoj prošlosti, a i danas se njome služe, one grupe i nosioci ideologija i doktrinarnih pravaca u osnovi kojih su ideje potpuno strane čoveku i svakim humanim principima. Ovladavanje sredstvima masovnih komunikacija, koja tako jedino i funkcionišu u službi propagande, omogućilo je totalitarnim ideologijama da se šire, i da vremenom, milom ili nametanjem, postanu bar formalno prihvaćene od širih slojeva.

<sup>16)</sup> Georges Gurvitch, *Société, Technique et civilisation* — navedeno prema — dr Ratko Božović, *Metamorfoze igre*, Kulturno-prosvetna zajednica Srbije, Beograd, 1972, str. 29.

<sup>17)</sup> Reč je nastala od latinskog *propagare* — rasprostraniti.

<sup>18)</sup> U svom današnjem značenju, reč „propaganda“ pojavljuje se 1623. godine kao ime društva koje je osnovao papa Urban VIII u Rimu — *Congregatio de propaganda fide*.

*Masovna kultura u savremenom svetu*

S različitim pozicija tumačena, masovna kultura<sup>19)</sup> kod različito ideološki opredeljenih autora dobija i dijametralno suprotna vrednovanja. Međutim, ono što ostaje osnovna njena karakteristika — svakako je po prvi put u kulturi do te mere ispoljeni internacionalizam i moć homogenizacije unutar nacija, klasa i društvenih grupa, sa izraženim mehanizmom dirigovanosti koji polazi iz veoma malog broja izvora moći. Razvijajući se uporedo sa sredstvima masovnog komuniciranja, masovna kultura se za poslednjih pet decenija ne baš slavno afirmisala kao unosna roba za tržište ili kao jedno od sredstava političkog manipulisanja. No njene mogućnosti svakako ne zaslužuju da se ostane na ovako pesimističkim ocenama. Mogućnostima širenja istinskih kulturnih vrednosti, masovna kultura je, uglavnom, pretpostavila tržišnu vrednost svojih produkata. Stoga je neki autori tesno povezuju s propagandom i reklamom, spremni da je gotovo poistovete. „Reklama kumuje masovnoj kulturi (radio i televizijski program, sportska takmičenja) isto tako dobro kao i ova njoj. Masovna kultura je teren na kome reklama najuspešnije deluje, i obrnuto, sektori za reklamu velikih firmi plaćaju radio-emisije, reklamne filmove, to jest ceo sektor masovne kulture (podvukao N. M.). U izvesnom smislu, masovna kultura je reklamni vid potrošačkog razvoja zapadnog sveta. U jednom drugom smislu reklama je jedan od vidova masovne kulture, jedan od njenih praktičnih nastavaka.”<sup>20)</sup>

Gde naći mesto masovnoj kulturi između zahteva savremenog potrošačkog društva i služenju širenja proverenih kulturnih vrednosti s jedne, i dominacije onih koji upravljaju sredstvima masovne kulture, s druge strane — ostaje otvoreno pitanje koje treba da reši savremena nauka o kulturi. Kulturne i društvene vrednosti svakako da treba da budu istovetne, te da masovnoj kulturi podare prevashodno vaspitni, u većoj meri od „zabavljačkog” značaja. Time bi se izbeglo „...ono što je razlikuje od ostalih kul-

<sup>19)</sup> Za kulturu koja se širi posredstvom sredstava masovnih komunikacija nude se različita terminološka i pojmovna određenja i definicije. Ona prete da vremenom stignu broj pokušaja definisanja kulture uopšte, kojih je do sada registrovano 257 — Kreber i Klakon (— navedeno prema dr M. Iliću, *Sociologija kulture i umetnosti*, IDN, Beograd, 1966, str. 12). Polazeći sa pozicija „da” ili „ne”, masovnoj kulturi se osporava pravo prisutnosti ili joj se povlađuje i gleda u njoj nova šansa demokratizacije kulture. Sigurno se može tvrditi da u nastojanjima „morenista”, „makluanista” i drugih neće doći do marksistički fundiranog pristupa u izučavanju ove pojave, na čiji blisimo razvoj mogli da utičemo ukoliko proniknemo u suštinu njene snage i značaja.

<sup>20)</sup> Edgar Moren, *Duh vremena*, Kultura, Beograd, 1967, str. 124.

tura (tj. masovnu kulturu — N. M.) — a to je raznolika, masovna i stalna ekteriorizacija nasilja, koja izbija kroz stripove, televiziju, film, novine (kratke vesti, nesrećni slučajevi), knjige (crna serija, detektivski romani, pustolovine). Jedno od četiri dela fantastike u SAD je „murder mystery”. Svako američko dete od osme do šesnaeste godine apsorbuje minimum od 18.000 slika udaraca, rana, davljenja, mučenja, i to samo u stripovima.” — (Po G. Legmenu)<sup>21)</sup>.

#### TOTALITARNE IDEOLOGIJE

Istorijski uslovi za nastanak i razvoj totalitarnih ideologija stvarani su sticanjem dveju osnovnih pretpostavki:

- (1) dezorganizovanost vodećih političkih partija i njihova nesposobnost u teoriji i političkoj praksi da razrade prihvatljiv politički program, i
- (2) jačanje nacionalnog momenta kao osnovice razvoja totalitarnih ideologija, s tim što je bitna vrednost nacionalna država, a ne nacija, još manje narod.

Pojam totalitarne vlasti sinoniman je pojmu diktatorske vlasti ili tiranije; pojava totalitarnih ideologija vezuje se za kraj druge decenije ovog veka i nastanak fašističke i nacionalsocijalističke političke teorije.<sup>22)</sup>

Pitanje istaknuto kao ključno u literaturi posvećenoj nastanku i razvoju totalitarne ideologije, jeste stepen njene prihvaćenosti od širih slojeva datog društva ili grubo nametanje takve ideologije pomoću mehanizama moći i apsolutne vlasti diktatora. Takođe je mnogo značaja pridavano iracionalnom autoritetu, razvoju mita ili čovekovoj težnji da beži od odlučivanja i odgovornosti prihvatajući laki i bezbedni konformizam kroz verovanje u apsolutnu nepogrešivost partija i njihovih vođa.

Izvesno je da neslaganje i druga raspravljanja autora oko toga da li su totalitarne ideologije prihvaćene ili nametnute, neće do kraja objas-

<sup>21)</sup> E. Moren, *op. cit.*, str. 133.

<sup>22)</sup> U savremenoj politikološkoj i sociološkoj literaturi sve su češće težnje da se ovim dvema ideologijama priključi i državni socijalizam SSSR od početaka procesa staljinizacije. Hannah Arendt, Watkins, Erich Fromm i drugi ne prave razliku između ova tri oblika vladavine. Delimično poistovećuju totalitarizam Hitlerovog i Musolinijevog tipa sa staljinizmom i neki autori marksističke orijentacije, mada manje eksplicitno i sa isticanjem uočavanja razlika koje treba da pruže sveobuhvatnija istraživanja svakog pojedinog totalitarnog režima uz primenu istorijsko-empirijskog načina istraživanja — R. Tubić, *Enciklopedijski rečnik marksističkih pojmova*, Veselin Masheša, Sarajevo, 1974, str. 596. i 597.

niti uzrok nastajanja i funkcionisanja totalitarnih režima bliže prošlosti; još manje ponovno jačanje neofašizma i drugih sličnih ideologija u savremenom svetu. Tim pre što nastojanja većine autora polaze od opravdavanja postojanja i apologetike ideologije pod čijom zastavom pišu, a ne od rešenosti da se naučno objasni totalitarizam, odnosno da se i na teorijskom polju obračuna sa fašizmom i nacizmom onako efikasno kao što je to učinjeno snagom oružja u poslednjem svetskom ratu. Najčešće korišćenje totalitarnih ideologija, a u prilog gornjoj tvrdnji, jeste povezivanje pojma totalitarizma s vladavinom masa: „Totalitarizam je moguć svuda gde mase imaju „apetit za političkom organizacijom”. Po prvi put nezainteresovane, zaglupljene mase, došle su na političku scenu, prvi put su ljudi u većini učestvovali u vladanju.”<sup>29)</sup> Sigurno je da kroz objašnjenja totalitarnih ideologija smišljeno provejavaju ostaci građanskih teorija od elitističke do teorije o „pozvanim” velikim nacijama da se brinu o slobodnom svetu, što, bez sumnje, čini i dalje jednom od osnova za postojanje doktrina kod kojih nacionalni momenat preovlađuje nad klasnim kao i teorije o bezuslovnoj poslušnosti vođi.

*Društveno-klasni karakter fašističke i nacističke ideologije i njihov odnos prema kulturi*

Još od vremena nastanka fašističke stranke u Italiji i docnijeg razvoja nacionalsocijalističkog pokreta u Nemačkoj, ove dve doktrine spojene su zajedničkim pojmom *fašizma*. Međutim, značajne razlike fašizma i nacizma dovoljan su razlog da se onaj prvi, bar u svom primarnom značenju, vezuje za pokret u Italiji posle prvog svetskog rata, a nacionalsocijalizam u približno isto vreme u Vajmarskoj Nemačkoj. Od značaja je spomenuti da su obe ove ideologije poslužile za stvaranje sličnog organizovanja političke vlasti u značajnom broju zemalja u Evropi i kasnije Južnoj Americi s manjim odstupanjima od glavnih elemenata fašizma i nacizma.

U čemu su bitne razlike ova dva politička sistema? I jedan i drugi karakteriše mitsko obožavanje vođe (duče, firer), koji, sa svoje strane, služeći se svojstvenim iracionalnim aparatom izgrađuje svoj „pogled na svet”, dodeljujući sebi i naciji koju predvodi mesijansku ulogu u stvaranju „novog poretka”. Oba ova pokreta oslanjaju se na niži srednji sloj građanske klase, služeći istovremeno interesima krupnog kapitala i predstavljajući tako produkt imperijalizma.

<sup>29)</sup> Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* London, 1962, str. 311.

Različitošć fašizma i nacionalsocijalizma potiče od pristupa nacionalnom i rasnom pitanju. Italijanski fašizam nikad nije, sve do izvesnih ustupaka Nemcima, bio antisemitski obojen i u manjoj meri je svojoj naciji dodeljivao ulogu „gospodara sveta”. Isto tako, fašizam je u osnovi svoje ideologije nosio korporativizam<sup>24)</sup> i pripremljena rešenja *unutar* svoje nacije i nacionalne teritorije, dok je nacionalsocijalizam i nastao na osnovama revanšističke politike protiv Versajskog ugovora i ima pretežno agresivni karakter oličen u doktrini „lebensrauma”.

Kako su ovi pokreti nastali? Zajednički imenitelj za nastanak i fašizma i nacizma su nesređene ekonomske i političke prilike i posledice ekonomske krize. Zanimljivo bi bilo proučiti postupnost u osvajanju političke vlasti u parlamentarnoj borbi italijanske monarhije i slabane nemačke republike u vreme kada nijedna od ove dve zemlje nije bila u stanju da protivstavi fašizmu i nacizmu iole jaću političku stranku ili partiju.

*Italija.* „Posle rata na političkoj pozornici su se pojavile dve velike partije: Socijalistička... i Narodna stranka. (...) U to vreme buržoazija se nalazi pred problemom stvaranja svoje samostalne organizacije. (...) Fašistička stranka je počela aktivnost pokušajima da učvrsti savez sa ostalim strankama italijanske buržoazije.”<sup>25)</sup> Fašizam, prema rećima Musolinija, nije bio „eksportna roba”. „Fascio” je trebalo prevashodno da reši unutrašnje probleme Italije. „Fašizam je otvorena teroristička diktatura krajnje reakcionarnih, krajnje šovinistićkih, krajnje imperijalistićkih elemenata finansijskog kapitala.”<sup>26)</sup> Međutim, program fašista je krajnje demagoški saćinjen kao otpor krupnom kapitalu i kao zaštita radnika. Nikao je najpre na selima, 1920. godine u vidu naoružanih odreda za borbu protiv nezadovoljnika iz radnićke klase (skvadri). Polovinom 1921. javljaju se prve „skvadre” i u gradovima, najpre u Trstu. U vreme održavanja trećeg kongresa Fašistićke stranke, dakle pre dolaska fašista na vlast, socijalni sastav ćlanova bio je ovaj: „... upisanić ćlanova je bilo 151.000, ... 14.000 je bilo trgovaca, 4.000 industrijalaca, 18.000 zemljoposednika, 21.000 studenata i ućitelja, 10.000 ljudi slobodne profesije, 7.000 državnih funkcionera, 25.000 radnika i mornara i 27.000 zemljoradnika.”<sup>27)</sup> To je dakle bila izrazito bur-

<sup>24)</sup> Ovaj problem dobro je obrađen u: Ivan Vujošević, *Fašizam i korporativizam u Italiji*, Beograd, 1938.

<sup>25)</sup> Palmiro Toljati, „Lekcije o fašizmu”, Treći program Radio-Beograda, Zima 1970, str. 381, ff.

<sup>26)</sup> Palmiro Toljati, *op. cit.*, str. 357.

<sup>27)</sup> Palmiro Toljati, *op. cit.*, str. 382.



žoaska stranka s velikim uticajem na činovništvo. s najjačim osloncem na niže slojeve srednje klase.

*Nemačka.* Nacizam se javlja u Nemačkoj kada je konsolidacija demokratskih snaga bila ozbiljno ometana teškom ekonomskom situacijom izazvanom opštom svetskom krizom, kao i zbog velikih obaveza koje su nametnute ovoj državi Versajskim ugovorom. Uzdasi za monarhijom najviše su se čuli u redovima bivših oficirskih krugova koji su se teško mirili s vojničkim porazom i pripisivali gubitak rata „crvenoj izdaji” i „zabadaju noža u leđa”. Nejasno formulisana i eklektički skrpljena od različitih pseudo-filosofskih i pseudosocioloških doktrina i sa vešto plasiranim parolama, ideologija nacionalsocijalizma prve autoritativnije sledbenike stiče baš iz redova bivših ratnika. Kasnije joj se pridružuju i građani nižeg srednjeg staleža, da bi na kraju snagom propagande, naročito „ubeđivanjem” smeđokošuljaša<sup>28)</sup> svoje glasove za NSDAP dali i pripadnici radničke klase. Obistinila se Gramšijeva postavka da se radnik „lako prilagođava dužnosti materijalnog izvršioca, „mase”, koju vodi neka njoj strana volja.”<sup>29)</sup> Najčešće pa role u doba uzimanja vlasti, nacisti su vešto uspeli da prikažu kao jedini lek bolesnom stanju koje je, naročito kada je reč o inflaciji, pogodilo sve strukture tadašnjeg nemačkog društva, od krupne industrije, nemoćne da se razvija, do radničke klase: „Borba protiv plutokratije”, „nepravda Versaja”, „krivica Jevreja”, „krivica slobodnih zidara, komunista i demokrata” — reči su koje se čuju na sve češćim i ničim ometanim zborovima nacista, ljudi okupljenih oko autora *Mein Kampf*-a — knjige kakvu ne poznaje nijedna dotadašnja stranka ili partija. Osetljivost Nemaca na nacionalna pitanja vešto je korišćena, a rasna teorija, zaboravljena još od Gobinoa, postaje glavna okosnica nacističkog pogleda na svet. Nacisti su favorizovani kao najčvršća odbrana od komunista; potpomognuti od monopolističkih krugova iz zemlje i inostranstva, na relativno lak način, postepeno su zauzimali sve

<sup>28)</sup> SA — Sturmabteilung — jurišni odredi. Osnovani su krajem 1921. sa Hitlerom na čelu, kao privatna vojnička sila, navodno za zaštitu vođa nacističke partije i za održavanje reda na zborovima NSDAP. Godine 1923. za šefa SA postavljen je Herman Gering, koga ubrzo nasleđuje Ernst Rem. likvidiran u tzv. „noći dugih noževa” 29. juna 1934. Iz redova SA formirani su zloglasni SS odredi — Schutzstaffeln — tobože da posluže Hitleru kao telesna garda. Rem i drugi rukovodioci SA smatrali su da dolaskom NSDAP na vlast, 1933. nije još sve rešeno i spremali su „druugu revoluciju”. Krajem 1933. godine SA su brojali oko 3 miliona ljudi, što je bilo 30 puta više od pripadnika regularne vojske (Vermaht) prema Versajskom ugovoru.

<sup>29)</sup> Antonio Gramši, *Izabrana dela*, Kultura, Beograd, 1959, str. 188.

više poslaničkih mesta u parlamentu — 1928. imali su 12, 1930. — 102, da bi 1933. god. imali već 288 mesta u Rajhstagu od ukupno 584. Zanimljivo je da od pojave prvog izdanja *Moje borbe*, 1925, pa do dolaska Hitlera za kancelara Trećeg rajha, dakle punih osam godina, ne nalazimo nijedan pokušaj koji bi se ozbiljnije teorijski obračunao sa strahovitim pretnjama što su proisticale iz „Weltanschauung“ tada anonimnog političkog diletanta i čoveka bez preporuka za ozbiljniju političku karijeru kakav je tada bio Adolf Hitler. Hitlerova knjiga, ujedno i zvanični program NSDAP slobodno se rastura u državi čiji je zvanični oblik vlasti — demokratski! Često se od nacističkih vođa čuje reč revolucija. Odnos prema krupnom posedu dugo nije bio regulisan, ni u samoj stranci, da bi na kraju kulminirao u pokolju do tada najodanijih Hitlerovih ljudi. Neprikosnovenost autoriteta vođe bila je postignuta još u periodu pre dolaska na vlast, da bi posle 1933. prerasla u mit i obožavanje firera od svih koji su bliski režimu; ostali su morali da čute. „Za milione ljudi Hitlerova država poistovećena je s „Nemačkom“; opirati se nacističkoj partiji značilo je raditi protiv Nemačke.”<sup>30)</sup>

*Odnos prema kulturi* fašističke i nacionalsocijalističke ideologije tekao je u skladu sa osnovnim principima ovih doktrina, s tim što je fašizam prema kulturnom i umetničkom stvaralaštvu bio daleko tolerantniji (naročito prema avangardnim pokretima), od nacionalsocijalizma, koji je sve podredio krutim šablonima „glajhšaltunga”<sup>31)</sup>.

*Nemačka.* Odnos nacizma prema kulturnom nasleđu nemačke nacije tekao je u skladu s osnovnim postavkama NSDAP — slepa mržnja prema svemu nenemačkom, odevena u rasističko ruho i sa nipodaštavanjem prema svemu što nije rođeno u krilu arijevske „gospodara sveta”, negirajući tako i sve osvedočene kulturne vrednosti. Osnovne postavke važeće za političku praksu, mehanički su prenete i na područje kulture. Ona je morala da bude *izraz* ideologije. Nacionalizam, osnovno polazište nacionalsocijalizma određivao je i kurs kulturne politike. Ništa što nije nemačko ne poseduje ni kulturnoistorijsku vrednost. O bilo kojoj delatnosti na kulturnou-

<sup>30)</sup> Erich From, *Bekstvo od slobode*, Nolit, Beograd, 1964, str. 193.

<sup>31)</sup> Gleichschaltungsprinzip — unificiranje celokupnog kulturnog života, jedan od sedam osnovnih principa ideološke i praktične platforme nacizma.

metničkom polju brinuo se KDK<sup>32</sup>). Tako je kulturna politika već i pre dolaska nacista na vlast bila strogo podređena okvirima nacističke ideologije. Gebels i Rozenberg bili su utemeljivači kulturne politike nacista. Najznačajnije praktično delovanje u kulturi svakako je uvođenje nacističke kontrole koja doživljava svoj puni zamah od dana postavljanja Gebelsa za ministra za narodno prosvetavanje i propagandu — 11. marta 1933. Krajem iste godine osnovana je Državna komora za kulturu.

Prvo veliko spaljivanje knjiga obavljeno je već 10. maja 1933. godine; objavljen je spisak knjiga od kojih treba „očistiti“ knjižare — „Akcija dr Herman“. Napadana je moderna literatura — „asfaltna literatura“, „kulturni boljševizam“.

Zabranjena literatura podeljena je, sa Nemicima svojstvenom pedantnošću, na tri grupe, a prema stepenu „škodljivosti“ za čitaoce: I grupa — LOMAČA (auto da fe), gde je spadao i Remark, na primer; II grupa — OTROVNI ORMAN, gde su bila Lenjinova dela, i III grupa — SUMNJIVA LITERATURA, gde je, između ostalih, spadao i jedan Traven. Spisak je obuhvatao 131 autora i 4 antologije.<sup>33</sup>)

*Italija.* U odnosu na nacističku ideologiju i njen prilaz kulturnoj politici, fašistička Italija kulturu posmatra s manje nacionalističkih pozicija, priznaje izvestan stepen internacionalnosti i ne negira kulturne i umetničke tekovine prošlosti. Kulturu, dalje, shvata kao celovitost, jer je osnova doktrine ne priznavanje individue, ni klase ni društvenih grupa. Fašistička partija je u znatno manjoj meri od nacionalsocijalističke, težila da ovlada svim oblastima kulture i umetnosti. Čak u prvo vreme nije insistirala ni da

<sup>32</sup>) KDK — Kampfband für Deutsche Kultur — „Borbeni savez za nemačku kulturu“. Osnovan je pre dolaska nacista na vlast. Ranije je postojalo „Nacionalsocijalističko društvo za nemačku kulturu“, čiji su članovi, pored ostalih, bili general Franc Riter, fon Ep, književnici Kolbenhajer (Kolbenheyer) i Klnast (Kynast); jedan od istaknutih članova bio je i A. Rozenberg. Članovi su bili i naučnici manje nacistički orijentisani kao Velflin (Heinrich Wölfflin), poznati stručnjak za slikarstvo evropskog baroka.

U okviru KDK kristalinsale su se tri grupacije s nešto različitim programom u odnosu na kulturnu politiku: I. Antisemitska i antikapitalistička grupacija — negovala je zavičajnu (Heimatkunst) književnost sa pastoralnim žarom — „zavičajci“; II. Srednji građanski stalež, nacionalistički nastrojen — da se Nemačka „oslobodi“ svih uticaja zapadne civilizacije. Slavili su heroje pale u I svetskom ratu; III. Pangermanističke tendencije — zastupali su velikonemački kulturni imperijalizam s jakim antisemitskim naglaskom. Ova grupa okupila je veći deo inteligencije NSDAP — Pol Lagard, Voltman, Otmar Špan i drugi.

<sup>33</sup>) H. Brener, op. cit., str. 44.

svi novinari političkih rubrika italijanskih listova budu članovi fašističke stranke.<sup>34)</sup>

Posle pohoda na Rim, oktobra 1922. godine Camicie nere omogućuju Musoliniju dolazak na vlast i reorganizuju se u fašističku organizaciju MVSN<sup>35)</sup>. Fašisti su kontrolisali celokupni kulturni život u Italiji, ali s manje isključivosti od nacista. „...takva partija nema više čisto političke funkcije, već samo tehničke, propagandne, policijske funkcije, funkcije moralnog i kulturnog uticaja.”<sup>36)</sup>

*Masovna kultura u službi totalitarizma i njena sputavajuća snaga intelektualnog i umetničkog stvaralaštva*

Stepen korišćenja sredstava masovnih komunikacija u propagandne svrhe u totalitarnim režimima, gotovo je poistovetio masovnu kulturu sa propagandom. Masovna kultura je u službi mitskog glorifikovanja vode i psihološkog uticaja na mase. Za svoje političke ciljeve sredstva masovnih komunikacija totalitarne partije koriste isto onako dobro kao potrošačko društvo za reklamiranje proizvoda. Stvarajući takvim uticajima javno mnjenje, totalitarne ideologije uspevaju da svoje ideje nature gotovo celoj naciji. Pod uticajem tako shvaćene masovne kulture bilo je moguće da je u „fašizmu ispoljeno masovno duševno oboljenje, tzv. „psihička kuga”,<sup>37)</sup> a tih su klica, bez sumnje, sredstva masovnih komunikacija bili glavni ako ne i jedini prenosioci. Pavši tako na plodno tle, ove ideje potvrdile su da se „Potreba za autoritetom pokazala jačom od volje za samostalnošću”<sup>38)</sup>.

Takva masovna kultura neminovno je ispoljila snagu koja sputava intelektualno stvaralaštvo. U slučaju totalitarnih režima, pitanje da li su intelektualci autonomna društvena grupa, ili svaka društvena grupa ima sopstvenu kategoriju intelektualaca — ne navodi na dvoumljenje.

<sup>34)</sup> Za prvih pet godina vladavine fašista, u italijanskim listovima od oko 2000 novinara koji su radili na političkim rubrikama, čak oko 800 nisu bili članovi fašističke partije — prema A. Gramši, *Izabrana dela*, Kultura, Beograd, 1959, str. 347.

<sup>35)</sup> MVSN — *Milizia volontaria per la sicurezza nazionale* — zamenila je od 1923. godine Camicie nere (crnokošuljaše).

<sup>36)</sup> Antonio Gramši, op. cit., str. 205.

<sup>37)</sup> Wilhelm Reich, *Die Funktion des Orgasmus — Die Entdeckung des Orgons*, — Fischer Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1961, III izdanje, str. 177 f.

<sup>38)</sup> W. Reich, op. cit., str. 179.

Totalitarizam shvata snagu intelektualaca i redovno uspeva da veže za sebe bar njihov slabiji deo. Nijedan totalitarni režim do sada nije uspeo da okupi elitni deo intelektualne grupe bilo koje uže specijalnosti, pogotovo ne iz oblasti društvenih nauka. Zasnovani na konzervativnim ideologijama, i fašizam i nacizam su, po prirodi stvari, uspeli da okupe oko sebe jedino naučnike vezane za reakcionarnu i konzervativnu misao prošlosti.<sup>39)</sup> Herbert Markuze smatra da je ovaj tok jačanja nacističke ideologije izraz nastavljanja na konzervativne ideologije prošlosti.<sup>40)</sup>

*Uloga propagande u manipulisanju narodnim masama u totalitarnim režimima*

Uočivši efikasnost propagande, totalitarni režimi zloupotrebljavaju snagu njenog dejstva u nateranju svojih ideologija, proširivši je i na područje masovne kulture i kulturne politike uopšte. Prema podeli propagande na progresivnu i reakcionarnu, ova u totalitarnim režimima ima vid najreakcionarnije, insistirajući na onim „vrednostima“ — osnovnim elementima totalitarnih ideologija koje su u suprotnosti sa svim postojećim *ljudskim* vrednostima. Kada je, pak, reč o podeli propagande prema izvorima koji je šire — na „belu“, „sivu“ i „crnu“<sup>41)</sup> — totalitarni režimi guše poslednje dve, razvijajući samo onaj vid propagandne aktivnosti koji je pod strogom kontrolom vladajuće i jedine partije.

Proučavanjem sistema propagande, njenog silovitog i planskog delovanja u formiranju društvenih vrednosti u režimima totalne vlasti jedne

<sup>39)</sup> Fašizmu kao doktrini dao je oblik Benito Musolini, a to je u stvari plitka kompilacija Zorža Sorela, Vilfreda Pareta i drugih iracionalista i zagovornika teorije o mitu, mesijanstvu i izabranosti bogomdanih da „unesu red u haotično stanje“. Nacizam, nešto širi u dijapazonu korišćenja reakcionarnih mislilaca prošlosti, počeo je od Hjustona Stjuarta Čemberlena i Gobinoa (Zozef Artur de Gobino) — čiji su „Esej o nejednakosti ljudskih rasa“ (objavljen 1853) nacisti pogrešno shvatili, ili hteli pogrešno da ga tumače, s obzirom da Gobino pitanju o rasi prilazi upravo sa suprotnih pozicija — kao načinu da francusku naciju podeli prema rasnom poreklu, a ne da naciju, kao nacisti poistoveti sa rasom.

<sup>40)</sup> Herbert Marcuse, *Der Kampf gegen den Liberalismus in der Totalitären Staatsauffassung*. Navedeno prema: Lidija Topić, „Nemački fašizam i sociologija“, *Sociologija*, broj 4, Beograd, 1971.

<sup>41)</sup> Proučavanju propagande obično se prilazi s aspekta posedovanja sredstava javnih komunikacija ili njihovog čvrstog kontrolisanja kao i uticaja grupa koje propagiraju ideje strane vladajućoj klasi. To je i navelo neke autore da pristupe podeli propagande s obzirom na izvore iz kojih ona potiče: *belom* nazivaju propagandu iz poznatih izvora; *siva* ima prikriven identitet i njen se izvor može saznati posrednim putem, dok je kod *crne* izvor nepoznat.

ideologije ili „pogleda na svet” partijskog vođe, otkrivamo put usvajanja zdravom razumu tuđih ideja, koje tako prestaju da budu opsesija jedne ličnosti i postaju nacionalne, zvanične i prividno opštedruštvene.

Propaganda ne samo da inauguriše određene vrednosti potrebne razvoju totalitarnih ideologija, nego i vezuje za totalitarne režime ličnosti sa psihičkom strukturom okrenutom ka *usvajanju* tuđih ideja pre nego stvaranju *svog* mišljenja. „Očigledno, mnogo je lakše zavisiti od drugih nego misliti, rasuđivati i odlučivati sam za sebe. To objašnjava činjenicu da se i u individualnom i političkom životu sloboda često mnogo više smatra za teret nego za povlasticu. U izuzetno teškim okolnostima čovek pokušava da zbací taj teret. Tada nastupaju totalitarna država i politički mit.”<sup>42)</sup>

Pored štampe koja je od početka širenja totalitarnih ideologija imala presudni značaj, radio je bio veoma korišćen kao propagandno sredstvo. „Ako stavi monopol na radio, jedna vlada je tada u stanju da pukim ponavljanjem i isključivanjem oprečnih pogleda određuje nazore stanovništva.”<sup>43)</sup> Zanimljiva su i zapažanja nekih autora o efikasnosti propagande u odnosu na sredstvo javnog komuniciranja. Tako Makluan, veran svojoj podeli na „vruća” i „hladna” opštíla, umanjuje dejstvo televizije u odnosu na radio.<sup>44)</sup>

U kojoj meri totalitarne ideologije duguju svoju rasprostranjenost i prihvatanje ideja od strane masa, sredstvima javnih komunikacija, masovnoj kulturi i propagandi, jasno je pokazao na delu i fašizam i nacionalsocijalizam. Tim su se sredstvima obilato koristili oni, čije su strahovlade potvrdile pesimistički stav svih humanista.

<sup>42)</sup> Ernst Kasirer, *Mit o državi*, Nolit, Beograd, 1972, str. 280.

<sup>43)</sup> Maršal Makluan, *Poznavanje opštíla — čovekovih produžetaka*, Prosveta, Beograd, 1971, str. 362.

<sup>44)</sup> Ukazujući na veliki uticaj radija, citira odgovor jednog slušaoca — učesnika ankete: „Ja živim u samom radiju kad ga slušam. Lakše se udubim u radio nego li u knjigu”. Za televiziju, kao hladno opštílo, Makluan tvrdi da ima manje dejstva: „Da je televizija bila rasprostranjena za vreme njegove vladavine, Hitler bi brzo iščezao. Da se najpre javila televizija, Hitlera uopšte ne bi ni bilo”. — (Makluan, op. cit., str. 364). Ovo svakako treba primiti s rezervom, jer propagandno sredstvo ipak ne može u toj meri da obesnaži snagu propagande.

---

B. F. SKINER

---

# EVOLUCIJA KULTURE\*

---

Dete, kao pripadnik ljudske vrste, rađa se genetički obdareno mnogim osobenim crtama i pod okolnostima nagrađivanja kojima je izloženo kao jedinka ono odmah počinje da usvaja raznovrsne oblike ponašanja. Najvećim brojem tih okolnosti upravlja neko drugi. Te su okolnosti, u stvari, ono što se naziva kulturom, mada se taj izraz obično određuje na druge načine. Dva istaknuta antropologa kažu, na primer, da se „bit kulture sastoji iz tradicionalnih (to jest istorijski nastalih i odabranih) ideja i, naročito, vrednosti koje im se pridaju”. Ali, posmatrači različitih kultura ne vide ideje ili vrednosti. Oni vide kako ljudi žive, kako podižu decu, kako proizvode ili sakupljaju hranu, u kakvim domovima žive, šta nose, kakvih se igara igraju, kako postupaju jedni sa drugima, kako upravljaju sobom i tako dalje. To su običaji, uobičajeni vidovi *ponašanja* ljudi. Da bismo ih objasnili — moramo razmotriti okolnosti iz kojih su proistekli.

Neke okolnosti predstavljaju deo fizičke sredine, ali obično deluju udružene sa okolnostima društvene prirode, a njih posebno ističu oni koji izučavaju različite kulture. Te društvene okolnosti, odnosno vidovi ponašanja koji iz njih proizlaze, jesu „ideje” kulture; nagrade koje te okolnosti donose jesu njene „vrednosti”.

Čovek ne samo što je izložen tim okolnostima iz kojih je sazdana kultura, već i pomaže da se one održe, a kultura se neprestano obnavlja u onoj meri u kojoj okolnosti navode čoveka na to. Delotvorne nagrade uočavaju se kao takve i ne mogu se osporavati. Ono što određena grupa ljudi smatra valjanim nepobitno je: to je ono što članovi grupe po svom genetičkom nasleđu i prirodnim i društvenim okolnostima kojima su izloženi smatraju nagrađujućim. Svaka kultura ima sopstveni skup merila o valjanom

---

\*) Iz knjige: B. F. Skinner, *Beyond Freedom and Dignity*, Alfred A. Knopf, New York, 1971, poglavlje The Evolution of a Culture, 127—144.

i ono što je valjano u jednoj kulturi ne mora biti valjano i u drugoj. Prihvatiti ovo znači stati na stanovište „kulturnog relativizma”. Za trobrijanskog ostrvljanina valjano je ono što je valjano za trobrijanskog ostrvljanina i tačka. Često su antropolozi isticali relativizam kao popustljivu zamenu misionarskoj usrdnosti u preobraćanju svih kultura u jedan jedini sklop upravnih, verskih ili privrednih vrednosti.

Na osnovu datog skupa vrednosti može se objasniti kako to da se neka kultura i bez velikih promena održava dugo vremena; ali, nijedna se kultura ne nalazi u stanju stalne ravnoteže. Okolnosti se neminovno menjaju. Sa ljudskim kretanjem, klimatskim promenama, trošenjem prirodnih bogatstava ili njihovim preobraćanjem u druge svrhe ili, pak, upropaštavanjem i tako dalje — i fizička se sredina menja. Društvene okolnosti takođe se menjaju uporedo sa promenama veličine skupine ili njenih veza sa ostalim skupinama, ili uporedo sa jačanjem, odnosno slabljenjem nadzornih sila ili njihovom međusobnom borbom, kao i u slučajevima kada je sprovedeni nadzor doveo do uzvraćanja u obliku bekstva ili pobune. Može se dogoditi da se okolnosti svojstvene nekoj kulturi ne prenesu na pogodan način, tako da određeni skup vrednosti izgubi svojstvo nagrađivanja. Tada se može suziti ili proširiti granični prostor bezbednosti na kome čovek savlađuje iznenadne teškoće. Ukratko, kultura može da jača ili slabi, a možemo i predvideti hoće li ona preživeti ili propasti. To nadživljenje kulture postaje, tako, nova vrednost koju, pored ličnog i društvenog valjanog, treba uzimati u obzir.

Činjenica da kultura može preživeti ili propasti ukazuje na neku vrstu evolucije koja se, razumljivo, često upoređuje sa evolucijom vrsta. Ovo je neophodno brižljivo raspraviti. Jedna kultura odgovara nekoj vrsti. Opisujemo je tako što navodimo mnogobrojne prakse koje postoje u njoj, baš kao što neku vrstu opisujemo tako što nabrajamo mnogobrojne njene anatomske odlike. Neka praksa može biti zajednička dvema ili većem broju kultura, kao što i neka anatomska odlika može biti zajednička dvema ili većem broju vrsta. Pripadnici neke kulture upražnjavaju prakse koje u njoj vladaju i, slično prenošenju odlika neke vrste, prenose ih ostalim pripadnicima. Uopšte uzev, što je veći broj jedinki koje pripadaju nekoj vrsti, odnosno kulturi i prenose ih dalje — veći su i izgledi da ta vrsta, to jest kultura opstane.

Do odabiranja neke kulture, kao i vrste, dolazi putem njenog prilagođavanja sredini: u onoj meri u kojoj pomaže svojim članovima da do-



biju ono što im je potrebno, a izbegnu opasnosti — ona im pomažu da prežive i prenesu tu kulturu. Ove dve vrste evolucije su isprepletene. Isti ljudi prenose i kulturu i genetičko nasleđe — mada na sasvim različite načine i u različitim razdobljima života. Sposobnost podvrgavanja tim promenama ponašanja koje i omogućuju kulturu stečena je u evoluciji vrste, dok kultura, s druge strane, odlučuje o prenošenju mnogih bioloških odlika vrste. Mnoge današnje kulture, recimo, omogućuju jedinkama, koje to inače ne bi uspele, da prežive i nastave vrstu. Prilagodljivost nije svojstvena svakoj praksi u nekoj kulturi niti svakoj odlici u nekoj vrsti, ali pošto prilagodljive prakse i odlike mogu da prenose one neprilagodljive, to i one kulture i vrste koje se slabo prilagođavaju mogu opstati dugo vremena.

Nove prakse odgovaraju genetičkim mutacijama. Neka nova praksa može i da oslabi kulturu — tako što dovodi do nepotrebnog trošenja sredstava, na primer, ili tako što narušava zdravlje pripadnika te kulture — a može i da je ojača tako što će, recimo, pripadnicima te kulture pomoći da se bolje koriste onim što imaju ili tako što će im očvrnuti zdravlje. Baš kao što ni mutacija, promena u strukturi gena, nije povezana sa okolnostima odabiranja koje utiču na odliku koja će iz toga proizići, tako ni prekle neke prakse ne mora biti u vezi sa njenom vrednošću za opstanak. Ako je neki moćni poglavar preosetljiv na određenu hranu — to može dovesti do zakona o uzdržavanju od izvesnih jela, neka seksualna osobenost — do bračne prakse, položaj zemljišta — do vojne strategije; u određenoj kulturi te prakse mogu se pokazati dragocnim iz razloga koji nemaju nikakve veze sa njihovim poreklom. Do uspostavljanja mnogih običaja došlo je, što je i razumljivo, usled različitih nevolja. Stari Rimljani, čiji su grad u plodnoj ravnici napadala pljačkaška plemena sa prirodnih utvrđenja kakva su predstavljala okolna brda, razradili su zakone o svojini koji su potrajali mnogo duže od prvobitne teškoće. Dok su iznova razgraničavali svoje posede posle godišnjih izlivanja Nila, Egipćani su otkrili trigonometriju, koja se pokazala dragocenom i iz mnogih drugih razloga.

Uporednost biološke i kulturne evolucije prestaje kada je reč o prenošenju. Kod prenošenja kulturnih praksa nema ničega što bi nalikovalo mehanizmu prenošenja gena u hromozomima. U pogledu prenošenja stečenih praksa, kulturna evolucija je lamarkistička. Uzmimo oveštali primer žirafe koja ne isteže vrat da bi dohvatila hranu koja joj je, inače, van domašaja i posle predaje duži vrat svome mladunčetu; umesto toga, verovatnije je da će one žirafe kod kojih

je mutacija proizvela duže vratove lakše dohvatati postojeću hranu i prenositi tu mutaciju. U kulturi, međutim, u kojoj se razvila neka praksa koja omogućava da se koriste inače nepristupačni izvori hrane, može se ta praksa preneti ne samo novim pripadnicima, već i savremenima, pa i preživelim pripadnicima ranije generacije. A što je još važnije, neka se praksa može preneti i drugim kulturama putem „širenja” kulture — kao kada bi antilope, pošto su uočile korisnost dugih vratova u žirafa, i same postigle da im se vratovi istegnu. Vrste su izdvojene jedna od druge neprenosivošću genetičkih crta, ali kod kultura nema odgovarajuće izdvojenosti. Kultura predstavlja skup praksa, ali ne takav skup koji se ne bi mogao mešati sa ostalima.

Skloni smo dovođenju u vezu neke kulture sa skupinom ljudi. Lakše je videti ljude nego njihovo ponašanje, a ponašanje je, pak, lakše videti nego li okolnosti iz kojih je ono proizišlo. (Isto je tako lako ispitivati govorni jezik i stvari koje se koriste u određenoj kulturi, kao što su alat, oružje, odeća ili umetnički oblici, pa se otuda sve to vrlo često priziva u pomoć kada treba odrediti neku kulturu.) O pripadniku neke kulture možemo govoriti samo onoliko koliko tu kulturu izjednačujemo sa ljudima koji je oživljuju — pošto niko ne može biti pripadnik spleta okolnosti nagrađivanja ili skupa veštačkih tvorevina (odnosno, kad je već o tome reč, „skupa ideja i vrednosti koje im se pridaju”).

Postoji nekoliko vrsta izdvojenosti koje, pošto je prenosivost praksa ograničena, dovode do stvaranja vrlo osobenih kultura. Kada se govori o „samoanskoj” kulturi, treba misliti na geografsku izdvojenost, a na rasne karakteristike koje mogu ometati razmenu praksa kada je reč o „polinežanskoj” kulturi. Preovlađujuća sila ili sistem nadzora mogu držati na okupu neki skup praksa. Demokratska je kultura, recimo, takva društvena sredina koju obeležavaju određene prakse vladanja, a koje podupiru odgovarajuće etičke, verske, privredne i vaspitne prakse. Hrišćanska, muslimanska ili budistička kultura pretpostavljaju preovlađivanje verskog nadzora, a kapitalistička ili socijalistička kultura — osnovnu usmerenost načina na koje se vodi privreda a od kojih je svaki, verovatno, povezan sa odgovarajućim praksama druge vrste. Kulturi koju određuje neka vera, vlada ili privredni sistem nije neophodna geografska ili rasna izdvojenost.

Iako uporednost biološke i kulturne evolucije prestaje kod prenosivosti, shvatanje o kulturnoj evoluciji i dalje je korisno. Uvode se nove prakse i, ako doprinose opstanku onih koji ih upražnjavaju, postojaće težnja da se one prenesu.

Trag evolucije kulture može se, u stvari, lakše slediti nego trag evolucije neke vrste, pošto se kod kulture o bitnim uslovima ne izvode zaključci već se oni mogu opažati, a često se na njih može i neposredno uticati. Pri svemu tome, kao što smo videli, tek je počela da se shvata uloga sredine, a često je teško odrediti društvenu sredinu kakvu predstavlja kultura: ona se neprestano menja, nedostaje joj materijalnost i lako se brka sa ljudima koji održavaju tu sredinu i na koje ona utiče.

Pošto se kultura često poistovećuje sa ljudima koji je oživotvoruju, za opravdanje suparništva između kultura iskorišćeno je načelo evolucije prema takozvanoj „doktrini socijalnog darvinizma”. Za ratove vlada, vera, privrednih sistema, rasa i društvenih klasa opravdanje se tražilo u postavci da po zakonu prirode opstaju samo najспособniji, a „zubi i kandže” prirode su — crveni. Kad se čovek već izdigao kao vladajuća vrsta, zašto se ne bismo radovali i vladajućoj podvrsti ili rasi? Kad je već i kultura nastala na sličan način, zašto ne bi i vladajuća kultura? Ljudi se, istina, međusobno ubijaju — i to često zbog praksa kojima se, na izgled, određuju različite kulture. Jedna se vlada ili oblik vladavine nadmeće sa drugom, a na glavna sredstva borbe ukazuju vojni budžeti. I verski i privredni sistemi pribegavaju vojnim merama. Nacističko „rešenje jevrejskog pitanja” predstavljalo je takmičarsku borbu do istrebljenja. A u takvim takmičenjima stvarno izgleda da će preživeti onaj ko je jači. Ali, nikome nije dato da se dugo održi, niti ima vladajućeg, verskog ili privrednog sistema koji mogu predugo trajati. Ono što se dalje *razvija* — to su prakse.

Borba sa drugim oblicima nije jedini važan uslov odabiranja ni u biološkoj ni u kulturnoj evoluciji. Kako vrste, tako se i kulture „bore” pre svega sa fizičkom sredinom. Najveći broj anatomskih i fizioloških odlika vrste tiče se disanja, ishrane, održavanja toplote, savladavanja opasnosti, borbe protiv zaraza, razmnožavanja i tako dalje. Samo se mali broj tiče uspeha u borbi sa ostalim pripadnicima iste ili različitih vrsta, usled čega su takve odlike i uspele da se održe. Slično tome, većina praksa koje sačinjavaju kulturu više se tiče održavanja i sigurnosti nego nadmetanja sa ostalim kulturama, a do njihovog je odabiranja došlo putem okolnosti nadživljavanja u kojima je uspešno takmičenje igralo tek manju ulogu.

Kultura nije proizvod stvaralačke „skupne svesti” niti izraz „opšte volje”. Ni jedno društvo nije nastalo iz društvenog ugovora, ni jedan privredni sistem iz zamisli o razmeni robe ili o

nadnicama, ni jedan oblik porodice — iz uvida o prednostima zajedničkog stanovanja. Kultura se razvija kada nove prakse potpomažu opstanak onih koji ih upražnjavaju.

Kada postane jasno da izvesna kultura može i da opstane i da iščezne, pojedini pripadnici te kulture mogu stupiti u dejstvo ne bi li potpomogli njen opstanak. Dvema vrednostima koje, kao što smo videli, mogu da utiču na one kojima je pružena prilika da se koriste tehnologijom ponašanja — ličnom „valjanom” čije nagrađujuće delovanje leži u ljudskom genetičkom nasleđu i „valjanom drugih” koje je izvedeno iz sopstvenog iskustva sa nagradama — sada moramo dodati i treću vrednost, a to je — valjano same kulture. Ali zbog čega je ono delotvorno? Zašto bi se ljudi u poslednjoj trećini dvadesetog veka brinuli o tome kakvi će biti ljudi poslednje trećine dvadeset prvog veka, kako će se nad njima vladati, kako će i da li će njihov rad biti plodotvoran, šta će znati ili kakve će im biti slike, knjige i muzika? Nikakva nagrada za danas ne može se izvesti iz nečega tako udaljenog. Zbog čega bi, dakle, neko gledao na opstanak svoje kulture kao na „valjano”?

Kaže li se da čovek stupa u dejstvo „zato što je zabrinut za opstanak svoje kulture” to, naravno, neće biti ni od kakve pomoći. Osećanja prema bilo kojoj ustanovi zavise od nagrada kojima se ta ustanova koristi. Osećanja neke osobe prema vladi mogu se kretati od najrevnosnijeg rodoljublja do najponiznijeg straha — što sve zavisi od toga kakve su prakse nadzora. Nečija osećanja prema izvesnom privrednom sistemu mogu se kretati od oduševljene podrške do gorke ozlojeđenosti — što opet zavisi od toga kako se taj sistem koristi pozitivnim i negativnim nagradama. A šta će neko osećati prema opstanku sopstvene kulture, zavisiće od mera koje ta kultura preduzima kako bi navela svoje pripadnike da se trude oko njenog opstanka. Podrška se objašnjava merama; osećanja su uzgredni proizvodi. Ni od kakve koristi neće biti ni ako se kaže da je nekom iznenada palo na pamet da radi na opstanku kulture i da je tu zamisao preneo drugima. Neka je „zamisao” bar isto toliko teška za objašnjenje koliko i prakse koje je odražavaju, a i mnogo je neuhvatljivija. Ali kako objasniti prakse?

Napori koje pojedinac ulaže u opstanak kulture najčešće nisu „namerni”, to jest ne čine se *stoga* što se njima uvećava vrednost za opstanak. Kultura nadživljuje ako nadživljuju njeni nosioci, a to delimično zavisi od izvesnih genetičkih podložnosti na nagrađivanje, što proizlazi iz toga koji se vid ponašanja, čiji je cilj bio opstanak u datoj sredini, uobličio i održao. Prakse koje

---

navode jedinku da nastoji da održi valjano drugih verovatno potpomežu opstanak drugih, a otuda i opstanak kulture koju drugi nose.

Ustanove mogu izvući delotvorne nagrade iz događaja koji će se zbiti tek nakon smrti pojedinca. U takvim nagradama reč je o sigurnosti, pravdi, redu, mudrosti, bogatstvu, zdravlju i tako dalje, no od svega će jedinka dobiti tek mrvice. Nekim petogodišnjim planom ili programom odricanja, ljudi se navode da budu vredni, i da se klone određenih nagrada, za uzvrat im se obećavaju nagrade koje će dobiti kasnije, ali — mnogi nikada neće ni doživeti ispunjenje tih dalekih obećanja. (Ruso je to zapazio kod vaspitanja: polovina sve dece koju su u njegovo vreme vaspitavali putem kažnjavanja nikada nije doživela da uživa u blagodetima za koje se pretpostavljalo da će ih takvo vaspitanje doneti.) Počasti koje se ukazuju živom junaku nadživeće ga kao spomen. Nagomilano bogatstvo traje duže od onoga ko ga je sticao, a isti je slučaj i sa nagomilanim znanjem; bogataši ostavljaju zaveštanja pod svojim imenom, te nauka i školstvo dobijaju sopstvene junake. Hrišćanski pojam o životu posle smrti možda je nastao iz društvenog nagrađivanja onih koji su još za života patili zbog svoje vere. Nebo se prikazuje kao skup pozitivnih nagrada, pakao kao skup negativnih, iako i jedno i drugo zavise od ponašanja *pre smrti*. (Možda je lični opstanak i posle smrti metaforični nagoveštaj evolucionog pojma vrednosti za opstanak.) Pojedinca se, naravno, ni jedna od tih stvari ne tiče neposredno. On naprosto izvlači dobiti iz uslovljenih nagrada kojima se koriste ostali pripadnici njegove kulture, oni koji će živeti posle njega i kojih se sve to neposredno tiče.

Ništa od ovoga ne može da objasni ono što bismo nazvali čistom brigom za opstanak kulture, ali nam objašnjenje, u stvari, i ne treba. Baš kao što nije neophodno objasniti poreklo genetičke mutacije kako bi se odredilo njeno dejstvo na prirodno odabiranje, tako nije neophodno ni objasniti poreklo neke kulturne prakse da bi se procenio njen doprinos opstanku kulture. Prosta je činjenica da više izgleda da preživi ima ona kultura koja, *iz bilo kojih razloga*, navodi svoje pripadnike da se trude oko njenog opstanka ili oko opstanka nekih praksa u njoj. Opstanak je jedina vrednost prema kojoj će se o nekoj kulturi dati konačan sud i svaka praksa koja potpomaže nadživljenje ima, po odredbi, vrednost za opstanak.

Reći da svaka kultura koja navodi svoje pripadnike da se, *iz bilo kog razloga*, trude oko njenog opstanka već samim tim ima više iz-

gleda da se održi i da neprestano obnavlja sopstvene prakse možda i nije dovoljno, ali ne treba smetnuti s uma da tu ima malo šta da se objasni. U pojedinim kulturama retko dolazi do čiste brige za njihov opstanak, to jest do nastojanja koje bi bilo potpuno oslobođeno ratobornog zveckanja, rasnih crta, geografskih položaja ili poustanovljenih praksa sa kojima te kulture teže da se poistovete.

Kada se osporava valjano drugih, pogotovu ako su oni organizovani, nije lako odgovoriti ukazivanjem na buduće koristi. Tako, odbijanje građana da plaćaju porez, služe vojsku, učestvuju na izborima i tako dalje — predstavlja izazov nekoj vladi i ona na taj izazov može odgovoriti bilo jačanjem okolnosti nagrađivanja u nje-mu, bilo dovođenjem u vezu odloženih dobiti sa vidovima ponašanja o kojima je reč. Ali kako da odgovori na pitanje: „Zašto bih ja brinuo hoće li moja vlada ili ovaj oblik vladavine postojati i dugo vremena posle moje smrti?” Slično tome, verska je organizacija pogodena kada njeni vernici ne dolaze u crkvu, ne dopri-nose njenom izdržavanju ili ne deluju politički u njenu korist i tako dalje, i tome se može su-protstaviti bilo tako što će osnažiti okolnosti nagrađivanja u toj situaciji, bilo tako što će ukazati na dobiti u budućnosti. Ali, gde je njen odgovor na pitanje: „Zašto bih se ja trudio da se moja vera dugo održi?” Privredni sistem je ugrožen kada ljudski rad nije plodotvoran i na to može odgovoriti bilo isticanjem svojih sistema nagrađivanja, bilo ukazivanjem na neke buduće koristi. Ali, koji je odgovor na pitanje: „Zašto bih se ja starao o opstanku baš ovog privrednog sistema?” Izgleda da je jedini po-šten odgovor na ovakva pitanja sledeći: „Nema nikakvog razloga iz kojeg bi trebalo da se sta-rate o tome, ali ako vas vaša kultura nije ube-dila da ima, utoliko gore po kulturu.”

Još je teže objasniti bilo kakvu rabotu preduzetu s ciljem da u čitavom čovečanstvu učvrsti jed-nu jedinu kulturu. *Pax Romana* ili *Ame-ricana*, obezbeđenje demokratije u celom sve-tu, svetski komunizam ili „katolička” crkva za-htevacu podršku snažnih ustanova, dok to „či-sta” svetska kultura ne zahteva. Nije verovatno da bi se ona mogla razviti iz uspešnog takmi-čenja verskih, vladinih ili privrednih ustanova. No i pored svega možemo ukazati na niz raz-loga iz kojih bi ljudi već sada trebalo da budu zabrinuti za dobro čitavog čovečanstva. Sve krupne teškoće današnjice muče podjednako čit-av svet: prenaseljenost, iscrpljivanje prirodnih bogatstava, zagađivanje sredine kao i mogućnost nuklearnog razaranja — to, kako je krenulo, baš i nisu neke nesagledive posledice. Ali, nije dovoljno samo ukazivati na posledice. Treba

tako podesiti okolnosti da moguće posledice već sada budu delotvorne. Kako bi kulture koje danas postoje na svetu mogle da te užasavajuće mogućnosti dovedu u vezu sa ponašanjem svojih pripadnika?

Tok kulturne evolucije ne bi, naravno, bio okončan kada bi postojala samo jedna kultura, kao što se ni biološka evolucija ne bi završila ni kada bi postojala samo jedna glavna vrsta — čovek, po svoj prilici. Neke bi se važne okolnosti odabiranja promenile, dok bi druge otpale, ali mutacije bi se i dalje dešavale i prolazile kroz odabiranje, a i nove bi prakse nastavile da se razvijaju. Ne bi bilo razloga da se govori o *ovakvoj ili onakvoj* kulturi. Bilo bi jasno da je reč isključivo o praksama, kao što bi i u slučaju jedne jedine vrste reč bila samo o odlikama.

Evolucija kulture pokreće izvesna pitanja o takozvanim „vrednostima“, pitanja na koje se nije do kraja odgovorilo. Da li je evolucija kulture „napredak“? Šta je njen cilj? Da li je cilj neka vrsta posledice koja se potpuno razlikuje od posledica koje — stvarne ili izmišljene — navode pojedince da se trude oko opstanka svoje kulture?

Strukturalna analiza kao da izbegava ova pitanja. Ograničimo li se, jednostavno, na ono što je uobičajeno, izgledaće da se kultura razvija naprosto tako što prolazi kroz niz stupnjeva. Mada poneki stupanj kultura može i da preskoči, karakterističan redosled ipak postoji. Strukturalist će potražiti objašnjenje zašto se stupnjevi slede po tom određenom nizu. Tehnički govoreći, on želi da objasni zavisnu promenljivu bez njenog dovođenja u vezu sa bilo kojom nezavisnom promenljivom. Činjenica da se evolucija odvija u vremenu ukazuje, međutim, da vreme može korisno da posluži kao nezavisna promenljiva. Što reče Lesli Vajt: „Evolucija se može odrediti kao vremenski sled oblika: jedan izrasta iz drugog, kultura napreduje od stupnja do stupnja. U tom procesu vreme je integralan činilac isto koliko i promena oblika.“

O usmerenoj promeni u vremenu često se govori kao o „razvoju“. Geolozi ulaze u trag razvoju Zemlje kroz različite ere, a paleontolozi istražuju razvitak vrsta. Psiholozi prate razvoj, recimo, psihoseksualnog usaglašavanja. Razvitak kulture može se pratiti na osnovu korišćenja materijala (od kamena preko bronz do gvožđa), na osnovu načina dolaženja do hrane (od skupljanja preko lova i ribolova do proizvodnje hrane), na osnovu korišćenja privrednom moći (od feudalizma preko komercijalizma i industrijalizma do socijalizma) i tako dalje.

Ovakve su činjenice korisne, ali do promena ne dolazi usled hoda vremena, već usled onoga što se dešava dok vreme teče. U geologiji, period Krede nije nastupio na određenom stupnju razvitka Zemlje zbog nekog čvrsto predodređenog sleda, već zbog toga što su okolnosti koje su na Zemlji prethodile tom periodu dovele do izvesnih promena. Kopito se u konja nije razvilo zato što je vreme teklo, već zbog odabiranja izvesnih mutacija koje su pomogle konju da se održi u sredini u kojoj je tada živeo. Obim dečjeg rečnika ili gramatički oblici kojima se dete služi ne zavise od razvojnog uzrasta, već od okolnosti verbalnog izražavanja koje su preovlađivale u zajednici u kojoj je dete raslo. Dete određenog uzrasta stiče „pojam o inerciji” isključivo zbog toga što su određene društvene i vandruštvene okolnosti nagrađivanja dovele do onog vida ponašanja za koje se smatra da otkriva ovladavanje tim pojmom. Isto koliko i ponašanje koje iz njih proističe, „razvijaju se” i same okolnosti. Ako razvojni stupnjevi slede jedan za drugim utvrđenim redom, to je zato što su na jednom stupnju stvoreni preduslovi neophodni za sledeći. Pre no što počne da trči ili skače, dete mora naučiti da hoda; ono mora raspolagati zametkom rečnika pre no što uzmogne da „slaže reči u gramatičke obrasce”; pre no što stekne ono ponašanje za koje se smatra da otkriva ovladavanje „složenim pojmovima”, dete mora usvojiti jednostavne vidove ponašanja.

Isto se dešava i kod razvitka kulture. Praksa sakupljanja hrane prirodno prethodi poljoprivredi i to ne zbog nekog bitnog redosleda, nego zato što i pre no što steknu praksu obrađivanja zemlje ljudi moraju (putem sakupljanja hrane) nekako da se održe u životu. Prema istorijskom determinizmu Karla Marksa, nužni redosled leži u okolnostima. Klasna borba neprikriveno prikazuje kako se ljudi međusobno nadziru. Uspon trgovačke moći i opadanje feudalizma, kao i kasnija pojava industrijskog doba (kome će, verovatno, slediti socijalizam ili neko stanje blagostanja) uglavnom zavise od promena u okolnostima nagrađivanja koje je stvarao neki priredni sistem.

Gledište koje vodi računa samo o razvoju, ograničavajući se na obrasce stupnjevitih promena u strukturi, propušta priliku da sagleda ponašanje onako kako se oblikovalo tokom genetičke istorije i povesti sredine. Njemu, takođe, izmiče i prilika da izmeni redosled kojim se stupnjevi slede ili brzinu kojom se to nizanje odvija. U nekoj propisanoj sredini dete usvaja pojmove propisanim redom, ali taj je red određen okolnostima koje se mogu menjati. Slično tome, i neka se kultura može razvijati kroz stupnjeve koji se slede onako kako se razvijaju okolnosti,



ali za okolnosti se može uspostaviti i drugačiji red. Nismo u stanju da izmenimo starost Zemlje ili deteta, ali kada je reč o detetu — ne moramo čekati da protekne vreme pa da promenimo ono što se u tom vremenu zbiva.

Kada se na usmerene promene gleda kao na *rast*, pojam razvitka počinje da se sapliće o takozvane „vrednosti“. Jabuka koja zri prolazi kroz niz stupnjevitih promena, a samo je jedan stupanj najbolji. Odbacujemo zelene ili gnjile jabuke — dobre su samo zrele. Analogno tome, govorimo o zreloj osobi i zreloj kulturi. Ratar se trudi oko svojih useva da bi im obezbedio da sazru, a roditelji, nastavnici i terapeuti upinju se da izgrade zrelu ličnost. Promene u pravcu zrelosti često se vrednuju kao „postajanje“. Ako se promena prekine, govorimo o zaustavljenom ili ukočenom razvoju i to pokušavamo da ispravimo. Kada je promena spora, govorimo o zaostajanju i nastojimo na pospešenju. Ali kada se jednom dostigne zrelost, ove visoko cenjene vrednosti postaju besmislene, pa i gore od toga. Nikome nije stalo da „postane“ senilan; zrela bi osoba bila zadovoljna kad bi se njen razvitak zaustavio ili ukočio; od tog trenutka, ne bi marila ni da bude zaostala.

Pogrešno bi bilo pretpostaviti da svaka promena ili razvitak predstavljaju rast. Sadašnje stanje Zemljine kore nije ni zrelo ni nezrelo; konj, koliko znamo, nije stigao do nekog krajnjeg i možda optimalnog stupnja u evolucionom razvoju. Ako nam se čini da govorni jezik deteta raste poput embriona, to je samo zato što zaboravljamo na sredinske okolnosti. Divlje dete ne ume da govori ne stoga što je njegova izdvojenost ometala nekakav tok rasta, već zbog toga što nije bilo izloženo govornoj zajednici. Nema nikakvog razloga iz kojeg bismo bilo koju kulturu nazvali zreloom u tom smislu što bismo dalji rast smatrali neverovatnim ili što bismo pretpostavili da bi taj rast neminovno bio nekakvo nazadovanje. Neke kulture nazivamo nezrelim ili nerazvijenim nasuprot drugima koje zovemo „naprednim“. Ali bio bi čist šovinizam smatrati da su bilo koja vlada, vera ili privredni sistem zreli.

Govorimo li o razvoju pojedinca ili o evoluciji kulture, svejedno, metafori rasta najviše se može zameriti na preteranom isticanju izvesnog krajnjeg stanja bez funkcije. Kaže se da organizam raste *ka* zrelosti — *da bi dostigao zrelost*. Zrelost postaje cilj, a napredak — kretanje ka cilju. Bukvalno — cilj je krajnja tačka, završetak nečega kao što je, recimo, trka. Po trku, cilj nema drugog dejstva do da je privede kraju. Reč cilj upotrebljavamo u tom praznjikavom smislu kada tvrdimo da je cilj života — smrt, ili da

je cilj evolucije — da se Zemlja ispuni životom. Nesumnjivo, smrt je završetak života, a i životom ispunjen svet mogao bi biti okončanje evolucije, ali ta krajnja stanja ne utiču na procese putem kojih se stiže do njih. Ne živimo zato da bismo umrli, a ni evolucija se ne nastavlja zato da bi ispunila Zemlju životom.

Kao kraj trke, cilj se lako brka sa pobedom, a otuda i sa razlozima za trčanje ili sa namerom trkača. U prvim istraživanjima učenja, naučnici su upotrebljavali lavirinte i druge izume kod kojih je izgledalo da cilj, u odnosu na ponašanje čija je posledica, ima ulogu nagrade; pokusna životinja išla je ka cilju. Ali, važna je vremenska, a ne prostorna veza. Nagrada prati neko ponašanje; ne goni ga i ne prestiže. Razvoj neke vrste i ponašanje njenih pripadnika objašnjavamo tako što ukazujemo na selektivno dejstvo okolnosti opstanka i okolnosti nagrađivanja. Kako vrsta, tako se i ponašanje jedinke razvija kada se uobličí i održi pomoću delovanja na svet oko sebe. To je jedina uloga budućnosti.

No to ne znači da nema usmeravanja. Mnogo je truda uloženo ne bi li se evolucija obeležila kao usmerena promena — na primer kao postojano povećanje složenosti strukture ili osetljivosti na nadraživanje ili delotvornog korišćenja energije. Postoji još jedna važna mogućnost: *obe vrste evolucije čine organizme osetljivijim na posledice sopstvenog delovanja.* Podrazumeva se da će oni organizmi za koje je najverovatnije da će ih neke posledice promeniti, biti u izvesnoj prednosti, a kultura podvodi jedinke pod nadzor nedoglednih posledica koje ne mogu imati nikakvog udela u fizičkoj evoluciji te vrste. Nedogledno lično valjano postaje delotvorno kada se ličnost nađe pod nadzorom radi valjanog drugih, a kultura koja navodi neke svoje pripadnike da se trude oko njenog opstanka dovodi do rađanja neke još udaljenije posledice.

Zadatak je oblikovaoca kulture da ubrza razvitak onih praksa koje uvode u igru nedogledne posledice ponašanja. Sada ćemo razmotriti neke teškoće sa kojima se on suočava.

Društvena sredina naziva se kulturom. Ona oblikuje i održava ponašanje onih koji žive u njoj. Data se kultura razvija uporedo sa uspostavljanjem, možda i iz nevažnih razloga, novih praksa i sa odabiranjem tih praksa na osnovu njihovog doprinosa snazi kulture i njenoj „borbi” sa fizičkom sredinom i ostalim kulturama. Od presudnog je značaja pomaljanje onih praksa

koje navode pripadnike kulture da se trude oko njenog opstanka. Takve se prakse ne mogu pripisati ličnom valjanom, čak ni kada se koriste radi valjanog drugih, pošto opstanak kulture koji premaša trajanje životnog doba jedinke ne može poslužiti kao izvor uslovljenih nagrada. Ostali ljudi mogu nadživeti osobu koju su naveli da deluje radi njihovog valjanog, a kultura o čijem je opstanku reč često se postovećuje sa njima ili sa njihovim organizacijama, ali evolucija neke kulture uvodi još jednu vrstu valjanog ili vrednosti. Kultura koja iz bilo kojih razloga navodi svoje pripadnike da se trude oko njenog opstanka ima više izgleda da nadživi. To je stvar valjanog kulture, a ne valjanog jedinke. Jasno postavljeni nacrt podstiče to valjano tako što ubrzava evolucionni proces, a pošto nauka i tehnologija ponašanja doprinose boljem nacrtu, one predstavljaju važne „mutacije” u evoluciji kulture. Ako ima bilo kakve svrhe ili pravca u evoluciji kulture, onda je to stavljanje ljudi pod nadzor što većeg broja posledica njihovog ponašanja.

(Prevela s engleskog JELENA STAKIĆ)



VLADISLAV I TODOR LALICKI

---

NIČIFOR NAUMOV

---

# TEMATSKA STRUKTURA I ROMAN

---

DIKENSOV DAVID KOPERFILD

---

Roman *David Koperfild* Dickens je izgradio na dve osnovne teme, temi ljubavi i temi o borbi za egzistenciju, preciznije: temi o putu ka uspehu. Obe ove teme Dickens je prikazao kroz sudbinu i ličnost glavnog junaka. Ta veza između radnje i predmeta romana u ovo vreme se podrazumevala. U poznatom „Predgovoru” svojim *Pesmama* iz 1853. vodeći kritičar toga vremena Metju Arnold izjednačuje po značenju radnju („*action*”) i predmet („*subject*”), to jest temu. Oni su za njega dva naziva za istu stvar.

Naše razmatranje Dikensove književne razrade pomenutih tema treba, dakle, da bude usmereno na život Davida Koperfilda. Ali ne samo na njega. Dickens, kao i drugi romanopisci, ne izlaže u svojim romanima samo životnu povest svog glavnog junaka. On prikazuje čitav niz drugih ličnosti i priča njihove povesti, „istorije koje je za njih izmislio”, kako vidimo iz njegovih reči na kraju XI glave ovog romana. Takvo stanje stvari nameće potrebu da se naše ispitivanje Dikensovog izlaganja tema u *Davidu Koperfildu* pozabavi ne samo glavnom ličnošću romana i njenom sudbinom nego i ostalim ličnostima i njihovim povestima, da bismo ustanovili da li i one imaju neki smisao, temu, i ako imaju, da bismo odredili njihov uzajamni odnos. Ova potreba se utoliko više nameće što u prethodnoj glavi svoga romana Dickens radnju vidi kao mrežu („*web*”), sastavljenu od niti („*threads*”). Dakle, on sugerise ne prosto ukrštanje, preplitanje, ispričanih sudbina, nego njihovu čvrstu vezu, prisnu povezanost, a to je sugestija koja svakako zaslužuje da bude podrobno ispitana.

---

Osnovnu umetničku razradu teme o ljubavi, rekli smo, Dickens daje u osnovnoj životnoj povesti romana, u povesti o životu Davida Koperfilda, kako se vidi već iz samog naslova romana. Verzija teme ljubavi ovde izložena sastavljena je iz niza podverzija koje sačinjavaju celinu. Pisac prikazuje ljubav dečaka Davida prema devojčici Emili, ovlaš dodiruje njegova zaljublivanja u razne male gospođice Šeperd ili u stariju od njega gospođicu Larkins, zatim se opširnije zadržava na njegovoj ljubavi prema Dori Spenlou, da bi zaključio povest o sentimentalnom životu svoga junaka njegovom ljubavlju prema Agnesi Vikfild. Analiza Davidovih osećanja prema pojedinim od ovih junakinja otkriva izvestan njegov razvojni put, sazrevanje, koje ima karakter i tipičnog i pratipskog, na karakterističan način svojstvenog manje-više, u tom ili sličnom obliku, svakom čoveku, čoveku datog ali i ne samo datog istorijskog trenutka. Na taj način shvaćena, shema bi bila: ljubav iz doba detinjstva, efemerne ljubavi prelaznog doba između dečaštva i mladosti, mladićka ljubav i zrela ljubav. Značenjska shema verzije teme ljubavi date kroz povest o Davidu Koperfildu očigledno je složena i značajna. Analiza pojedinih etapa Davidovog razvojnog puta, odnosno elemenata ove sheme, pokazuje da su ljubavi prelaznog doba, kratkotrajne i uzgredne, prikazane ovlaš, na malom prostoru, ali i sa umetnički prikladnom i efektnom notom humora. Ostale, u stvari prave osnovne etape ove linije Davidovog životnog puta, razrađene su bolje, dublje i na većem prostoru. Njih označavaju njegovi odnosi sa malom Emili, Dorom i Agnesom.

Ako detaljnije razmotrimo pojedine etape Dikensove razrade teme ljubavi u ovoj verziji, videćemo da je Davidova ljubav prema maloj Emili romantična dečja ljubav, koja ima kao dekor kuću-brod ribara Pegotija, sličnu nekoj čarobnoj kućici iz dečje bajke, a odvija se u igri i šetnji pored morske obale. Mala Emili ima čarobnu, eteričnu detinjatost u izgledu i gestu, ali u isto vreme i smelost misli i pokreta. U Dikensovoj galeriji heroina Emili ima posebno mesto. Ona je prva među njima koja je po zamisli pisca prava heroina, to jest otelotvorenje izvesnih njegovih ideala, a u isto vreme je i samostalna ličnost, ličnost koja ima svoju volju, misli, stavove, koji se razlikuju, čak kose sa stavovima okoline i vremena, i koja je spremna da postupi u skladu sa njima. U tom pogledu ona je prva skica, nagoveštaj, docnijih pišćevih junakinja, kao što su Fani Dorit, Estela Provis ili Bela Vilfer. To pokazuje da pojavu junakinja ovoga tipa u Dikensovim docnijim romanima ne treba vezivati samo za uticaj Elen

Ternan, mlade glumice u koju se u to vreme Dickens zaljubljuje. Pomenutim svojstvima Emili je, slično Esteli iz *Velikih očekivanja*, zrelija od svog malog druga, kao što u tom dobu biva. To potvrđuju i njena razmišljanja o moru i sudbini njenog počima ribara Pegotija i njihovih suseda.

Druga etapa u Davidovom sazrevanju, njegova ljubav prema Dori Spenlou je ljubav mladića koji nije više dečak, ali nije ni odrasla, zrela ličnost. Veze sa detinjstvom su vidne i višestruke, a date su posredno, kroz svojstva ličnosti Dore Spenlou, postupkom koji će Tomas Hardi dovesti do savršenstva u svom *Džudu*. Dora je Davidova „dete-žena“ („*child-wife*“). još neodrasla ličnost. Ona i nije pravi lik, ličnost romana u pravom smislu reči. Ona je simbol mladosti. Ona je mladost, lepa, eterična, bezbrižna, koja se još nije otisnula na mukotrpan put sazrevanja. Ona želi priyatnost, zabavu, igru, lepe stvari, a užasno se plaši teškoća, neprijatnosti, obaveza, odgovornosti. Ona nije ni rđava ni zla, to je nesazrela ličnost, još uvek samo spoljna lepota bez oformljene unutrašnje sadržine. Davidova ljubav prema njoj je određena dvojakim razlozima, vezanim za njegovo detinjstvo. Po toj ljubavi on je sin svoga oca, koji je umro pre nego što se David rodio, za koga Betsi Trotvud kaže da je bio u stanju da se zaljubi u svaku lutku sa lepim licem. U Davidovoj ljubavi prema Dori reprodukuje se ljubav njegovog oca prema njegovoj majci, Klari, a ujedno se realizuje i duboka privrženost malog Davida prema rano umrloj majci. Jer Dora je mnogim svojim osobinama slična Davidovoj majci. Ovu psihološku osnovu Davidove mladalačke ljubavi pisac nagoveštava nizom pojedinosti kojima povezuje ove dve ličnosti. Kao što je Dora „dete-žena“, tako je pre nje Klara Koperfild bila „dete-majka“ („*childish-mother*“) i „dete-udovica“ („*childish-widow*“). Prve reči Betsi Trotvud, kad je ugledala Klaru, bile su „pa ti si prava beba“. Isto tako, i Klari i Dori zadaje glavobolju vođenje domaćeg budžeta. Da bi njihovu vezu još očiglednije podvukao, pisac je namerno i napadno doveo u vezu Doru sa gospođicom Merdson, sestrom Davidovog očuha Merdstona. I, najzad, Klara i Dora su povezane na jednom dubljem nivou. One su simboli, oteotvorenja mladosti u jednom važnom njenom svojstvu-kratkotrajnosti. One, kao i sve u romanu što nosi izrazit pečat mladosti, umiru rano, vrlo mlade.

Razlika između Davidove ljubavi prema Dori i njegove ljubavi prema Agnesi Vikfild je znatna. Ovu razliku, kao razliku između dve vrste

ili tipa ljubavi, vrlo lepo okarakterisala je Džordž Eliot u romanu *Adam Bid* kada upoređuje Adamovu ljubav prema Heti Sorel sa njegovom ljubavi prema Dajni Moris. Prvu ona naziva zorom, osvitom dana („*dawn*”), to jest buđenjem, naslućivanjem, a drugu podnevom („*noon*”), to jest punim, razvijenim osećanjem. Naravno, Dora nije Heti Sorel, kod koje je jako podvučena crta fizičke lepote, niti je Agnesa sasvim ista kao Dajna Moris, ali ipak Davidova ljubav prema Dori mogla bi se uporediti sa zorom, a prema Agnesi sa podnevom. Kao ličnost, Agnesa je dobra, razložna, plemenita, spremna da razume, pruži savet, utehu, podršku. Kao partner u ljubavi i braku ona nije čist fenomen. Ona je kompromis između večite vizije žene životnog saputnika i viktorijanskog, dosta skućenog ideala žene čuvara domaćeg ognjišta, majke. U tom smislu ona je, ako zadržimo tip poređenja Džordž Eliot, bliža sutonu, a njena ljubav mirnoj luci, konačnom utočištu.

Analiza razrade teme ljubavi date kroz povest Davida Koperfilda otkriva, kao što smo videli, da ova verzija predstavlja složenu značenjsku celinu. Ona otkriva jedno bogatstvo, složeno i značajno. Pogledajmo sada da li je ova verzija, to jest razrada teme ljubavi jedina razrada ove teme u romanu, odnosno u kakvoj su vezi osnovna povest i druge povesti, da li među njima postoje dublje veze, kako Dikens sugerise. Već i površna analiza otkriva da Dikens svoju osnovnu temu, u ovom slučaju temu ljubavi, ne prikazuje samo kroz povest o životu svoga glavnog junaka nego i kroz niz drugih ličnosti i njihovih sudbina, dajući je tako ne u jednoj njenoj verziji nego u bezbroj verzija i varijanti. Jedno od centralnih mesta među njima zauzima priča o ljubavi između Emili, nećake ribara Pegotija, i Džejmisa Stirforta. Ako se posmatra u vezi sa prethodnom verzijom, ova verzija predstavlja njenu suprotnost. Dok prva govori o srećnoj, ova govori o nesrećnoj ljubavi, zasnovanoj na pogrešnim osećanjima, ili možda čak na odsustvu ljubavi. Prva verzija govori šta jeste ljubav, u raznim svojim oblicima. Druga, šta ona nije.

Povest o ljubavi između Emili i Stirforta je u stvari stara antičko-mitološka tema o Enoni, o tragičnoj ljubavi između princa i nimfe, devojke iz krila prirode, sa sela. Upravo u ovo vreme, pod uticajem Metju Arnolda<sup>1)</sup>, a i kao

<sup>1)</sup> Uloga Metju Arnolda u ovom pogledu bila je dvostruka. S jedne strane, on je postavljao zahtev književnosti svoga vremena da obrađuje samo večite probleme i teme, koje je nalazio jedino u antičkoj književnosti, što je dovelo do obnavljanja antičko-mitskih tema. Sa druge, — i tu je njegov uticaj plodotvorniji, on je svojim nipodaštavanjem tema koje pruža viktorijanska stvarnost, naveo pisce koji

početak traganja kroz neposrednu praksu za univerzalnom suštinom umetnosti, trajnim oblicima ljudskog ponašanja, traganja koje još i danas traje, antičke teme su često obrađivane. Tenison je dao svoju verziju upravo priče o Enoni. Pojava ove teme u romanu uopšte, a naročito u Dikensovom *Davidu Koperfildu*, posledica je, pored toga, i uticaja Goldsmitovog *Vejkfildskog sveštenika*, što potvrđuju pojedine srodne scene u oba romana. Uticaj Goldsmitovog romana je vidan i kod Džordž Eliot, u njenom romanu *Adam Btd*, u ljubavi Artura Donitorna i Heti Sorel. Obrada ove teme kod Dikensa i Džordž Eliot pokazuje srodnost sa onom u Goldsmitovom romanu, koja sadrži neke važne socijalne elemente, kojih nema u strukturi antičke *Enone*. U *Davidu Koperfildu* Dikens daje viktorijansku varijantu ove vežite teme. Stirfort je mladi sin imućne porodice iz grada, a Emili nećaka siromašnog ribara Pegotija, upravo kao u našoj narodnoj pesmi o lepoj Janji, za koju je reči napisao August Šenoa, veliki poštovalac Dikensa. U tematsku shemu ovakve verzije teme ljubavi Dikens ugrađuje i motiv o sukobu grada i sela, grada kao simbola lakomislenog života i površnog morala, i sela kao simbola moralne čistote i čuvara čistih i plemenitih osećanja. Uz ovo, Dikens unosi u tematsku shemu i motiv prostitucije, onako kako ga Defo unosi u svoj roman *Mol Flanders*. I Dikens i Defo vide moralni pad svojih junakinja kao posledicu ambicija koje ne idu pravim putem, to jest koje ne nastoje da se ostvare direktno kroz rad, uporan i istrajan, za koji se oba pisca zalažu u svojim romanima. Aluziju na Defoov roman Dikens podvlači time što njegova Emili još kao mala devojčica, isto kao i Defoova Mol Flanders, „želi da bude gospođa”. Istu težnju sa sličnim posledicama, to jest isti motiv, Dikens će uneti i u povest o Pipu, u *Velikim očekivanjima*. Pip takođe želi da bude gospodin. Ali želja male Emili motivisana je čistijim i boljim razlozima od onih koji leže u osnovi Moline i, naročito, u osnovi Pipove želje. Dok su razlozi Mol Flanders praktični, uski i lični, a Pipovi nejasni i čak sasvim sporni, mada njega prvobitno podstiče želja da stekne Estelinu ljubav, razlozi male Emili su dublji, opštiji, humaniji. Ona želi da bogatom udajom stvori sebi mogućnost da ujaku Pegotiju i susedima ribarima olakša težak život, skopčan sa stalnim opasnostima. Zato, mada proces koji pogrešno usmerena i zasnovana želja u sva tri slučaja dovodi do istih posledica — Mol postaje prostitutka i kradljivica, Pip se pretvara u snosu ostali verni prikazivanju te stvarnosti, to jest sve velike viktorijanske romanopisce, da otkrivaju veze između tema koje im pruža stvarnost i velikih tema, mitova i legendi prošlosti. Ovaj proces je posebno vidan kod Tekerija i Džordž Eliot.

---



ba a Emili postaje Stirfortova ljubavnica, kraj Dikensove junakinje je ipak drukčiji. U povest o Emili pisac je uneo još jedan element, jedan motiv. On je želeo, kako njegova pisma pokazuju, da kroz ovu priču iskaže jednu posebnu misao, jednu poruku. On je želeo da istakne potrebu da se oni koji su krenuli stranputicom vrate životu, kao i da sugeriše na koji način to treba ostvariti. Put povratka, po Dikensu, vodi preko razumevanja, saosećanja i podrške.

Ovu jedinstvenu, ali zato ništa manje duboko humanu poruku Dikens kazuje na način koji je posebno zanimljiv, to jest zanimljiv i kao umetnički postupak, aspekt Dikensove umetnosti, i zbog dubljih teorijskih zaključaka koje ćemo na kraju izvući. Ovu poruku on razrađuje kroz dve varijante istog motiva, kroz dve paralelne životne povesti. Ovakav postupak Dikens ovde primenjuje da bi kristalno jasno iskazao svoju misao.<sup>2)</sup> U jednoj životnoj povesti on pokazuje šta se dešava kada se ispolje razumevanje i podrška, a u drugoj šta ako njih nema. I u toj drugoj povesti on daje dva rešenja. Prvo kad saosećanja nema, drugo kada se ono ipak pruži. Dve povesti koje sadrže ovakvu razradu teme su povest o Emili i povest o Marti Endel. Marta je doživela, pisac sugeriše tu pretpostavku, sličnu sudbinu kao i Emili. Ali dok njoj nema ko da pruži pomoć i ona sasvim kreće stranputicom i dolazi do ruba samoubistva, Emili ima ko da pruži podršku i ljubav i ona se spasava. Obe paralelne verzije istog motiva pisac povezuje na taj način što povezuje kroz radnju romana sudbine Marte i Emili, ističući i tu opet principe razumevanja, saosećanja i pomaganja. Emili pomaže u jednom trenutku Marti, kada je ova bila u bezizlaznoj situaciji, a Marta opet njoj uzvraća uslugom kad je njoj najteže. Ovde pisac produbljuje, na nenametljiv i neizričit način, svoju humanu misao. Upravo kroz pružanje pomoći onom ko je u nevolji prostitutka Marta otvara sebi put povratka u normalan život.

Razne verzije teme ljubavi Dikens daje i kroz povesti drugih ličnosti romana, kroz povesti o Tomu Tradlsu i Sofiji, Betsi Trotvud i njenom mužu, o Strongovima, Mikoberovima, o kočijašu Barkisu i Klari Pegoti; advokatu Vikfildu, pa čak i o tako epizodnim ličnostima kao što su Roza Dartl i gospođa Gamidž. U nekim od ovih povesti tema ljubavi ne pada odmah u oči. Ona je povučena malo u pozadinu, jer

<sup>2)</sup> Ovaj postupak Dikens često upotrebljava. Sa skoro istim ciljem on ga primenjuje, na primer, u *Martinu Čazlviću* u likovima Sare Gemp i Betsi Prig, ili u *Velikim očekivanjima*, gde postoje dva para takvih likova, u likovima „dubletima“ Megviću i Kompejsonu i Džegersu i Vemiku.

delimično pripada predradnji romana. U tim povestima ljubav se ispoljava kroz posledice koje je ostavila na pojedinim ličnostima i njihovim sudbinama. Ali, bilo neposredno, bilo kao posledica, bilo u drugim svojim vidovima, a ne samo kao odnos između suprotnih polova, ljubav je duboko prisutna u životima svake ličnosti, što nameće zaključak, koji predstavlja izvesno iznenađenje, to jest otkriće, da je *David Koperfild* i roman o ljubavi, a ne samo „priča o uspehu”.

Analiza Dikensove razrade teme ljubavi u *Davidu Koperfildu* pokazuje da je pisac ovu temu dao kroz čitav niz ličnosti i njihovih sudbina, u čitavom nizu verzija, što ujedno potvrđuje da i sve ličnosti i sudbine imaju svoje teme. Sve verzije su međusobno povezane sličnostima i razlikama i stvaraju na taj način shemu koja podseća na svojevrsnu mrežu. Kao što smo konstatovali kod prve verzije, one date kroz povest o glavnom junaku — a ova konstatacija očigledno važi za sve ostale — i pojedine verzije, svaka za sebe, stvaraju sopstvenu „mrežu”, sastavljenu iz manjih značenjskih jedinica, po nama motiva. „Mreža” sačinjena od verzija teme ljubavi i njihovih motiva pokazuje nesumnjivo zanimljiva svojstva. Pogledajmo da li je to slučaj i kod Dikensove obrade druge teme ovog romana.

Već i letimična analiza otkriva da Dickens na sličan način razvija i razrađuje svoju temu o borbi za egzistenciju, odnosno o putu ka uspehu. Ovu temu Dickens daje u pet centralnih verzija, kroz sudbine pet ličnosti: Davida Koperfilda, Džejmisa Stirforta, Toma Tradlsa, Juraje Hipa i Vilkinsa Mikobera, mada je uzgred dodiruje i u povestima o drugim ličnostima. Davidov uspeh, koji je istovetan sa uspehom samoga pisca — jer, kao što je poznato, roman sadrži autobiografske elemente — rezultat je nadarenosti ali i rada, kao što se na poslednjim stranicama romana konstatuje. Sa te tačke posmatran, roman je apoteoza rada. Apoteoza rada, ali i upornosti i volje. Upornost i predanost radu, neka vrsta borbene energije, prisutne su stalno, u svim situacijama u koje David zapada, pa i u onima u kojima je on samo nejak dečak. Ova tema romana, dakle, data je kroz njegovu centralnu povest, onu o njegovom glavnom junaku. Tu je ta tema veoma uspešno umetnički realizovana. Intenzitet i snaga umetničke realizacije potiču od zanimljive i složene značenjske sheme ove verzije teme o uspehu. Prvi elemenat te sheme sačinjava težak položaj dece u viktorskoj stvarnosti. Pomoću njega, Dickens je, kao što je kod njega ne retko slučaj dramatisovao jedan od krupnijih problema svo-

ga vremena, u ovom slučaju jedan od njegovih suštinskih rascepa. Taj rascep Dikensov savremenik, estetičar i uticajni filozof Džon Raskin vidi kao odvajanje materijalnog napretka od duhovnog, koje je rezultiralo u naglašenom poštovanju materijalnih vrednosti i materijalnog napretka, a zapostavljanju, čak omalovažavanju osećanja i mašte, svega što zadire u sferu duha i emocija. Taj rascep jednog sveta Dikens je veoma tačno prikazao kroz sudbinu Džona Vemika u *Velikim očekivanjima*, kao vid otuđenja. I u *Davidu Koperfildu* on je kroz povest o malom Davidu dotakao taj krupni problem svoga vremena, ali i jedan od krupnijih čovekovih problema uopšte. Tu on to čini na jedan posredan način. Davidova sudbina je morala takva biti u svetu hladne surovosti, nagoveštenom kroz ličnosti njegovog očuha Merdstona i Merdstonove sestre.

Drugi značenjski elemenat ove verzije teme o uspehu sadrži u sebi mit o borbi Davida i Golijata, o borbi sićušnog čoveka Davida i džinovskog Golijata, shvaćenog kao zbir bezbrojnih životnih nedaća sa kojima se pojedinačni čovek bori na svom putu kroz život ili čovek kao vrsta na putu svog istorijskog razvoja.

Oba pomenuta elementa sadržana u povesti o Davidovom putu do uspeha predstavljaju pozitivne elemente ove verzije teme, elemente iz kojih su potekli ona snaga i onaj intenzitet koji daju ovoj verziji snažan umetnički pečat. Treći značenjski elemenat je negativan. Negativan, jer umanjuje vrednost piščeve razrade ove verzije teme o uspehu. Ako se uporedi sa savremenim verzijama iste teme, put ka uspehu ovde je prikazan uopšteno. U vezi sa njim nema ništa sporno. Jedinu prepreku predstavljaju spoljne okolnosti. On ne ide kroz složene unutrašnje lavirinte traganja za sopstvenim identitetom, kroz sumnje, kolebanja i lutanja, koji su tako karakteristični za savremena traganja. Ali mada ne ugrađuje elemente složenije obrade teme u povest o Davidu, Dikens ipak u raskoraku između Džejmisa Stirforta i obrazovanja već naslućuje veću složenost puta ka uspehu. Otud u sledećem romanu, *Sumorna kuća* — kroz lutanja i padove Ričarda Karstona i nalaženje Alena Vudkorta u pozivu lekara posao koji će obavljati zato što mu njegovo obavljanje pričinjava zadovoljstvo, to jest što je izraz njegove ličnosti a ujedno je od koristi drugima, — biće u stanju da da prvu skicu novog junaka i njemu svojstvenog puta ka uspehu u životu, skicu koju će potpuno razviti Džordž Eliot i Tomas Hardi. U *Davidu Koperfildu* u centralnoj verziji datoj kroz povest o glavnom junaku Dikens, ipak, još ostaje u tradicionalnim okvi-

---

rima, diktiranim autobiografskim materijalom, odnosno sopstvenim pravolinijskim životnim putem. Taj put je ne samo lišen veće složenosti, karakteristične za novo vreme, nego je i nedovoljno reprezentativan, tipičan. Izuzetnost, a samim tim i nedovoljnost u određenom smislu, sopstvenog i Davidovog životnog puta, naslućenu delimično i u životnom putu Džejmisa Stirforta, Dikens je očigledno potpuno sagledao tek posle iskustava u deceniji 1850—1860. Zato je na kraju te decenije napisao drugu verziju romana *David Koperfild*, roman *Velika očekivanja*, u kome je istrajni i neporočni David zamenjen trošnim Pipom, a konačan trijumf prvog pretvoren u skromni rezime sopstvenog životnog puta drugog na kraju romana.

Verzija teme o uspehu data kroz ličnost i sudbinu Džejmisa Stirforta u nekim svojim bitnim aspektima suprotna je verziji datoj kroz Davida Koperfilda. Ova verzija je uklopljena u jednu temu koja je i sama po sebi veoma zanimljiva. Naime, Stirfort je Dikensova verzija bajronovskog junaka. U Stirfortu pisac razrađuje ovu temu u zanimljivoj i razgranatoj motivskoj shemi, sazdanom od niza elemenata. To je čitava mala studija, sa analiziranjem korena pojave, počev od onih uslovljenih ličnim Stirfortovim svojstvima, koja mu omogućavaju brze i lake uspehe, preko onih vezanih sa okolnostima u porodici, koje podstiču u njemu osećanje izuzetnosti, do onih društvenih, društvenog položaja bogate, delimično već aristokratizovane viktorijanske porodice. Sve ove okolnosti rađaju kod Stirforta niz osobina, od potencijalno negativnih, kao što su lakomislenost, površnost, neodgovornost, sklonost ka uzimanju samo prijatnog iz života, do sasvim negativnih, kao što su oholost, prezir prema drugima, beskrupuloznost, nemoral. Za razliku od Bajrona, Dikens svom junaku ostavlja zrno ljudskosti, skrupula, tragove dobrote, što je nagovešteno Stirfortovim odnosom prema Davidu, njegovim prijateljstvom prema ovome i spontanom divljenjem njegovoj nevinoj čistoti, kao i stidom pred njim, željom da ga se David seća samo po njegovim najboljim osobinama i trenucima. U odnosu ova dva lika projektovan je i ospoljen delić suštinske čistote u samom Stirfortu. Sprega ova dva lika nije tipična sprega ličnosti iz Bajronovih dela. To je pre ona koju srećemo u delima nastalim na evropskom kontinentu pod Bajronovim uticajem. Kao da je u *Davidu Koperfildu* evropska književnost vratila engleskoj književnosti dug koji je pozajmila od Bajrona.

Džejms Stirfort nije Dikensu potpuno nesimpatična ličnost, jer on ga vidi i u jednom posebnom svetlu. Stirfort otelovljava u sebi nešto

od romantične vizije i sna mladosti, i u tom smislu on je jednim svojim aspektom simbol mladosti. I on umire mlad, a smrt mu je šelijska, u olujnom moru, vezana za gest davanja, žrtvovanja mladog Hama Pegotija. On iščezava iz Davidovog života upravo u trenutku kada David iz mladosti zakoračuje u ozbiljan život. Koliko je Stirfort imao mesta u Davidovoj mladosti, bio njen sastavni deo, toliko ga nema u ozbiljnom svetu životne realnosti, u koji Dikensov junak u određenom trenutku zakoračuje. Njegovo iščezavanje je deo neumitne logike.

U odnosu na verziju teme o uspehu datu kroz povest o Davidu Stirfortova verzija, kao što smo rekli, predstavlja suprotnost. Ali ne potpunu, jer je nadarenost dodirna tačka i sličnost između ove dve ličnosti. Suprotnost se ispoljava u tome što David postiže uspeh istrajnim i predanim radom, udruženim sa moralnom ispravnošću. Stirfort želi uspeh na lak način. Rezultat, po Dikensu, je moralna degeneracija, razočaranje, neuspeh i smrt.

U Dikensovoj razradi ove teme značajnu ulogu igra i povest o Tomu Tradlsu. Tom je u stvari prava suprotnost Stirfortu. On sebe ne smatra nadarenim. On sam za sebe kaže da nije izuzetna ličnost, ličnost koja ima ideje. On je, po sopstvenom mišljenju, samo „kompilator”. Dikens otkriva korene nesigurnosti, koja je u osnovi ličnosti kao što je Tom Tradls, u njenoj mladosti. Kao dečak, Tom je bio „najveseliji i najbedniji od svih dečaka”. Njegova vedrina je uslovljena njegovom prirodom, a osećanje da je najbedniji stvoreno je situacijom u kojoj se našao. Tom je bio zanemareno dete koje niko ne želi. Ovo nametnuto stanje Dikens vrlo zanimljivo prikazuje kroz skelete koje mali dečak ima običaj da crta i koji predstavljaju, terminima psihologije rečeno, projekivni materijal pomoću koga Tom projektuje svoje emocije. U toku svog daljeg životnog puta Tom otelovljuje principe istrajnosti u radu i žrtvovanja za druge. Kroz priču o njemu Dikens pokazuje kako i njegov put može dovesti do uspeha, čak do pozitivnijeg životnog bilansa nego Stirfortov put. Vrednost ove verzije teme o uspehu je ne samo u stavu nego i u umetničkoj obradi tog stava. Povest o Tomu Tradlsu je umetnički uverljivija, lišena melodramskih primesa, koje se sreću u povesti o Džejsu Stirfortu.

Put do uspeha koji je izabrao Juraja Hip određen je njegovim karakterom. On je ujedno i određena životna filozofija, sistem ponašanja, zbir uputstava da se život na željeni način proživi. Juraja je licemer. Kao takav on je supro-

tan Davidovoj otvorenosti i poštenju, a njegov životni put, zasnovan na dvoličnosti i prevari, Davidovom ispravnom, pravom životnom putu. Juraja je jedan iz čitave galerije Dikensovih licemera. On je skrušeni, ponizni licemer, kao što je Peksni moralni licemer, Stiginz religiozni licemer, a Harold Skimpol nesebični licemer, licemer nematerijalista. Kao oni, i Juraja je studija određene vrste licemerstva. Spolja, on je skrušen, ponizan. Iznutra, on je žestoko ambiciozan i pohlepan. Shema u okviru koje Dickens razrađuje svoju temu bogata je i značajna. On otkriva društvene korene pojave Hipovog licemerstva, pokazujući okolnosti koje su stvorile tu vrstu licemerstva. Pri tom on kritikuje viktorijanske filantropke, u čijim školama su čak učili poniznosti, kao što su Pipa, iz *Velikih očekivanja*, učili zahvalnosti. U tim školama su prvo formirane ponizne ličnosti poput Jurajinog oca, a zatim, pod udruženim dejstvom očevog primera i škole, ličnosti kakav je sam Juraja. Juraja je otelotvorenje licemerstva i egoizma, negativnih tendencija koje su bile dominantne u jednom vremenu, ali koje su, u izmenjenom obliku ili manjem obimu, prisutne i u drugim epohama. Kao književni lik Juraja je groteska, na komičan način iskrivljena ličnost. On deluje naglašeno odbojno. On je takav i spolja i iznutra, i po spoljnom izgledu i po unutrašnjim svojstvima, što je uvek znak da Dikensa napušta strpljenje, da ga obuzima žestok bes i zbog uslova koji stvaraju takve ličnosti i zbog samih ličnosti, njihove životne filozofije, odnosno prema toj verziji puta do uspeha.

Dikensu je očigledno daleko bila prijatnija verzija tema o uspehu data kroz ličnost Vilkinsa Mikobera i kroz njegovu životnu povest. Ali nije samo ta veza suprotnosti, koja je čisto formalna, jedina Mikoberova veza sa ostalim ličnostima i ovom temom romana. Njega vezuje veze suprotnosti, sličnosti i razlike u sličnosti sa čitavim nizom ličnosti, posebno glavnih ličnosti romana. Iz tematskog aspekta posmatran, on je jedan od centralnih likova romana, što opravdava njegove izuzetne umetničke dimenzije, dimenzije njega kao lika, koje su sa gledišta njegovog mesta u radnji i zbivanju u romanu neobjašnjive.

U odnosu na Davida, nosioca principa voljne i istrajne radinosti, Mikober otelovljava suprotan princip, princip sangvinične, neradne lakomisenosti. Po definicijama mnogih kritičara Mikober je sangvinična danguba. Pa ipak, piscu je on drag, jer je otelotvorenje spontanog, prirodnog svojstva, mada negativnog, u svakom čoveku. On je samim svojim prisustvom u romanu i naklonošću, koju pisac čas spontano čas

namerno prema njemu ispoljava, na posredan način izrečeno — korekcija suviše jednostrano i strogo ispoljenog principa datog u Davidu Koperfildu. Ipak, Dickens je, da ne bi negirao svoj osnovni stav u romanu, a u isto vreme i da bi zadržao stav naklonosti prema Mikoberu, morao ovog da izmeni. Na kraju romana, u Australiji, Mikober se prihvata posla, i to tako da to izaziva divljenje i samog Pegotija.

Kao lik lakomislene dangube, Mikober je jedan od pet likova, brojnih zato što su protivteže centralnom principu rada, datom u Davidu, kroz koje pisac analizira ovu vrstu ljudi, povlačeći sličnosti i tanane razlike među njima. Ostala četiri su muž Betsi Trotvud, Dora Spenlou, Džek Moldon i Džejms Stirfort. Od svih njih Mikober je najpozitivniji. Dok su ostali u manjoj ili većoj meri, na jedan ili drugi način, sebičnjaci ili egocentrični, koji su spremni na niska ili nepoštena dela da bi se domogli novca, unosnog zaposlenja, lagodnog života ili uživanja, Mikober je lišen bilo kog vida sebičnosti. Na kraju epizode o dužničkom zatvoru, u njenom zaključku, Dickens konstatuje da je Mikober najdobrodušniji čovek koji je ikad postojao, vredan i preduzimljiv samo kada nisu bili u pitanju njegovi sopstveni interesi i da nikada nije bio tako srećan kao kada se bavio nečim što mu nije nikad moglo biti od neke koristi. Ovom crtom njegovog karaktera pisac je istakao jednu značajnu čovekovu osobinu, jednu zanimljivu protivrečnost u njemu. Naime, da čoveka pokreće na delovanje i zalaganje ne samo lična korist nego i suprotan princip, odsustvo svake lične koristi, odnosno korist drugih. Ova Mikoberova crta može da objasni u izvesnoj meri promenu koja se u njemu odigrava u Australiji, uspeh koji on tamo postiže kao sudija i javni radnik, a delimično i njegovu ulogu u razobličavanju Juraje Hipa.

Mikober dolazi u sukob sa Hipom jer je svojom dobrodušnom nesebičnošću i otvorenošću u suprotnosti sa njegovom pohlepnošću i dvoličnošću. Mikoberovo razobličavanje Jurajinih nedela predstavlja pobeđu principa oličenih u njemu nad principima čiji je nosilac Juraja. Mada dakle po mnogo čemu suprotni, njih dvojica poseduju i izvesnu srodnost. Njihovi karakteri određuju njihov stav prema životu, odnosno put i mesto u životu i društvu, odlučuju o njihovoj egzistenciji. Mikober je sangvinik, to jest kod njega se smenjuju periodi depresije sa periodima optimizma. Pisac to, sa blagonaklonom ironijom naziva njegovom elastičnošću. Ali dok su njegove depresije, koje ga povezuju za gospođom Gamidž, nametnute spolja, njegovim materijalnim položajem, stvorenim sklonošću da pravi dugove, što nas podseća da je

---

uzor za ovaj lik bio piščev otac, — nepomućeni optimizam je njegovo prirodno stanje. U svakom piščevom neposrednom opisu ove strane njegovog lika kretanje je uvek od depresije ka vedrom optimizmu. Mikober je inkarnacija one čovekove optimističke crte koja ga navodi da uvek očekuje „da nešto iskrсне”, što je bila, pisac nas obaveštava, omiljena izreka njegovog junaka.

Mikober je, dakle, rođeni optimista, i to je sređi na i najprivla nija crta njegovog karaktera. On je jedna od tri Dikensove studije optimizma, sve tri iz njegovog prvog optimisti kog perioda. Druge dve su Sam Veler, iz *Pikvikovog kluba*, i Mark Tepli, iz *Martina  azlvita*. Od dva tri lika jedino je Mark Tepli nešto slabiji kao ličnost i kao uvid u određeni vid optimizma, mada je i njegov optimizam, koji bismo mogli nazvati altruisti kim, to jest optimizmom koji Mark shvata kao dar što mu je dat da bi njime pomagao drugima, veoma dobro uočen. Druga dva lika spadaju u značajne studije optimizma. Jedan od njih, Sam Veler, je inkarnacija robusnog narodnog optimizma. Socijalna osnova na koju se oslanja Mikober manje je specifična, ali je zato  ira. Njega i tu vrstu optimizma moguće je sresti u svim klasama i slojevima, na selu i u gradu, među nepismenima i među intelektualcima.

Uporedo sa izrazitom crtom optimizma u Mikoberu je prisutna jedna jako izra ena romantično-ma tarska crta, po kojoj je delimično srodan „romantičnom de aku” Davidu. To njegovo svojstvo pothranjuje njegov urođeni optimizam, utiče na njega da menja prozai ne životne činjenice, da sve zaodeva kitnjastim re ima. Da bi prikazao ovu osobinu svoga junaka Dickens koristi jedan od svojih najizrazitijih spisateljskih darova. Kao što je poznato, Dickens je veliki majstor jezika, i to u onom najvažnijem smislu. On je u stanju da pomoću određene leksike ili stila naslika celokupnu ličnost. Ovu njegovu osobinu srećemo u svakom romanu i u svakom liku. Sa vim prirodno je da nju Dickens koristi sa najvećim majstorstvom u jednom od svojih velikih dela, u *Davidu Koperfildu*. Čuvena je omiljena uzrečica gospođe Gamidž, u kojoj su sažeti trenuci ljudske samoće i malodušnosti, kao i izreka kočijaša Barkisa, jednostavna a u isto vreme tako bogata značenjem da izmiče sa etoj analizi. Svoje jezičko majstorstvo Dickens u najvećoj meri koristi pri stvaranju jednog od svojih najvećih likova, Vilkinsa Mikobera. Sve crte ovog složenog lika Dickens prikazuje koristeći neku britku rečenicu ili pomoću jedne ili dve re i, kojima s lakoćom ponire do skrivenih psiholoških dubina. Takvo jedno poniranje predstavlja Mikoberovo odevanje sop-



stvenih brojnih dugova u kitnjaste „novčane obaveze”, koje seže u sam koren ove njegove sklonosti. Slično je i sa njegovom omiljenom izrekom „nešto će iskrsnuti”, koja, kao što je već pomenuto, rečito sažima njegov optimizam. Razni vidovi Mikoberove urođene rečitosti, „tečnosti njegovih reči”, od autentične rečitosti do klišetiranog frazerstva, izvanredno su ilustrovani stalnom spremnošću njegovog duha da se vine do nekog uzvišenog izraza, njegovim uživanjem u formalnom gomilanju reči, ljubavlju prema neobičnim, dugim ili zvučnim rečima ili što složenijem kazivanju najjednostavnijih stvari. I njegovo „ukratko”, kojim zbrku svojih uzvišenih misli prevodi u svakodnevnu prozu, govori o sukobu koji se u njemu vodi između uzvišenih misli i bede u kojoj živi. Ovo dvojstvo, koje srećemo u samoj osnovi njegovog karaktera kao depresiju i optimizam, pisac je istakao već u prvom susretu čitaoca sa njim, u opisu koji nas obaveštava da je „njegova odeća bila iskrzana, ali da je na sebi imao impozantan okovratnik”.

Kao svi veliki Dikensovi likovi Mikober je humoristički lik. Kao Betsi Trotvud, a delimično i gospođa Gamidž, i on je jedan od Dikensovih simpatičnih ekscentrika i izvora humora u romanu.

U razradi teme o uspehu Dikens prelazi i na širi aspekt ove teme, na temu o različitim „načinima života”. Pri tom on koristi jedan specifičan postupak, koristi simbole, koji kod njega po pravilu predstavljaju sredstvo kritike pojedinih aspekata života koji prikazuje. U ovom slučaju kritike iz jednog posebnog ugla. Dikens, kao i znatno mlađi Tomas Hardi, nije bio zadovoljan nekim vidovima novog gradskog života, koji se rađao i smenjivao način života svojstven selu. Pogrešno bi bilo smatrati da je Dikens osporavao vrednost novog gradskog života. On unosi selo u svoje romane kao kontrast gradu, Mikoberovom „modernom Vavilonu”, sa željom da iz jednog života unese u drugi, novi život, život koji nastaje, izvesne bitne vrednosti koje u njemu nedostaju. Da se reka, i ona stvarna i ona metaforična, ljudska, koja teče kroz selo čista, ne zamuti u gradu, kako pisac vidi kroz metaforu Temze upravo u *Davidu Koperfildu* proces prelaska ljudske reke iz sela u grad. Smisao sela kao simbola određenog načina života nije kod Dikensa uvek isti. Selo kao simbol kod Dikensa menja i svoje značenje i svoju funkciju. U Dikensovom prvom romanu, u *Pikvikovom klubu*, selo je u prvom redu oličenje vedrine, svetkovina, gozbi, harmoničnog porodičnog života, zdravlja, a zatim i poštenja, za koje pisac uviđa da je naivno i lakoverno, lak plen gradskih varalica. U *Davidu Koperfildu*

selo kao simbol je već prikazano u ozbiljnijem tonu. Ono je čuvar drevnih vrlina, poštenja i radinosti, oličenih u ribaru Pegotiju i njegovoj porodici, i kao takvo ono je suprotstavljeno gradu. Iako lak plen gradskog nepoštenja, poštenje sela dato je ne s pratnjom podsmeha, nego u tragičnim tonovima, koji sugerišu piščevo ozbiljnije shvatanje problema. Selo se javlja i u docnijim Dikensovim romanima, u *Velikim očekivanjima* na primer. Tu je njegovo značenje još složenije. Sukob dobra i zla, poštenja i nepoštenja, tu se već odigrava u okviru samog sela.

Mada naša analiza tema *Davidu Koperfilda* nije iscrpla sve njihove verzije i sve manje značenjske elemente, motive, ona je i u onoj meri u kojoj je izvršena otkrila veliko tematsko bogatstvo Dikensovog romana. Ona je pokazala da je roman zasnovan na dve značajne teme, dve velike i većito aktuelne čovekove težnje, date u koordinatama jednog vremena. Obe teme pisac razrađuje u čitavom nizu verzija, kroz niz ličnosti i njihovih sudbina. I svaka od verzija je za sebe složena celina, sastavljena od manjih značenjskih elemenata, motiva. Analiza je, s druge strane, takođe otkrila da roman nema centralnu, filozofsko-dubinsku temu, u kojoj bi se, kao što je slučaj kod teme o prinudi u romanu *Velika očekivanja*, našli objedinjeni svi značenjski tokovi i koja je znak najvišeg domašaja. Preciznije rečeno, ona je otkrila da nijedna od dve verzije date kroz Davidovu povest nema sasvim taj značaj i funkciju. Za uzvrat, celokupna osnovna tematska shema romana je, kao što smo videli, izuzetno bogata, a tematska celina dobijena u konačnom sagledavanju zaista je impresivna. Ona je dokaz nesumnjive vrednosti romana. Mada *David Koperfild* nije, kao što smatraju neki kritičari, Dikensovo remek-delo, on očigledno nije, kao što smatraju drugi, ni autobiografski roman sa tek nekim vrednostima. Ovu više od jednog veka dugu nedoumicu naša analiza razrešava tvrdnjom, potkrepljenom odgovarajućim argumentima, da je *David Koperfild* nesumnjivo jedan od velikih romana slavnog romanopisca.<sup>3</sup>

<sup>3</sup>) Bogatstvo tematske sheme dakle znači ujedno i vrednost dela. Tematska shema time postaje merilo umetničke vrednosti. Njen značaj i osobenost kao merila zasnivaju se na povezanosti sadržine i forme kod Dikensa i drugih viktorijanskih pisaca, koja je omogućena u prvom redu njihovom svešču, artikulisanošću ili ne, o jedinstvu sadržine, odnosno predmeta dela, i radnje, o kome smo na početku govorili. U osnovi te svesti nalazi se nasleđeno shvatanje o umetničkom procesu kao odnosu osećanja i slike, to jest situacije kroz koju se osećanje, odnosno misao kazuje, ili u kojoj se otelovljuje, opredmećuje. Primere takvog shvatanja suštine umetničkog procesa, odnosno umetnosti, možemo naći u jasnoj formi kod Džordž Eliot (*Midmarč*) i kod Tomasa Hardija (*Gorštaci*, gl. XVII). Da je ovakvo viđenje odnosa osećanja

i slike, tj. umetničkog procesa i umetnosti, u osnovi ispravno, potvrđuju i novija istraživanja. Ono odgovara Bjelinskoj formuli mišljenja u slikama, T. S. Eliotovom pojmu „predmetnog korelativa“, odnosno nizova događaja i situacija kojima pisac kazuje svoje misli i emocije, Sartrovom „znanju koje slika“ i fenomenološkom stavu o umetničkom delu sastavljenom iz čulnih pojava predmeta i sistema promenljivih značenja koje se nalaze iza njih. Ipak, treba odmah istaći da se zaključci nekih od ovih istraživanja razlikuju od osnovnog stava viktorijanaca po tome što se u njima odvaja forma od sadržine, dok ih viktorijanci vide kao jedinstvene. Džordž Eliot, koja upravo u ovo vreme određenije formulise ono što su njeni savremenici osećali, daje veoma zanimljivu formulu umetnosti, odnosno umetničkog procesa, koja polazi upravo od odnosa osećanja slika i koja pokazuje pomenuto jedinstvo. Ovaj odnos Džordž Eliot (*Midlmarč*, glava XXII) razrađuje u formulu znanje, osećanje, novo znanje, to jest znanje u obliku slika. Ova nova formula zaslužuje pažnju jer je zasnovana na vlastitom stvaralačkom iskustvu jednog velikog pisca, izrazitog psihologa, temeljno upoznatog sa problemima psihologije i filozofije. Preimućstvo nove formule nad formulama T. S. Eliota i drugih novijih istraživača leži u elementu osećanja, koje u njoj nije jedan oblik sadržine nego etapa u umetničkom procesu. Ono odgovara poletu bujnih energija u definiciji umetnosti Herberta Spensera, poznatog filozofa i prisnog prijatelja Džordž Eliot, i pojmu iskrene energije kao izvoru književnosti Metju Arnolda. U formuli Džordž Eliot osećanje bi moglo biti spona sadržine i forme, trenutak prelaza jedne u drugu. Bliže objašnjenje šta pod njim Džordž Eliot podrazumeva naći ćemo kod Viliijama Morisa, čiji je uticaj na Džordž Eliot, zajedno sa uticajem njegovog učitelja Džona Raskina, bio velik. Osećanje koje pominje Džordž Eliot je radost u radu, uživanje u radu, o kome govori Viliijem Moris u svojoj poznatoj definiciji umetnosti. Objašnjenje o poreklu ovog osećanja Moris ne daje. I on i Džordž Eliot samo opisuju svoja iskustva u umetničkom procesu. Sugestija „sa fino organizovanim raznovršnošću“, koju Džordž Eliot daje u svojoj analizi umetničkog procesa u *Midlmarču*, govori da je to osećanje deo dijalektičkog procesa sinteze, da je u vezi sa njim. Po nama, to je stvaralački trenutak „otkrivanja“, kada se rezultat sinteze, nastao u prethodnoj etapi procesa, javlja u svesti, jer proces sinteze ima po pravilu u prvoj etapi dobrim delom nesvestan karakter. Po Morisu, osećanje, to jest, uživanje, radost, jeste znak umetnosti. On daje proizvodu onaj duhovni kvalitet koji nazivamo umetničkom vrednošću. Uzimajući osećanje, odnosno uživanje, radost, kao konkretnu manifestaciju umetničke vrednosti, Moris je stvorio novu mogućnost njenog merenja, jer uživanje može biti većeg ili manjeg intenziteta, što zavisi od složenosti, bogatstva procesa sinteze. U stvari, od bogatstva tematske sheme, koja je na taj način uvedena kao merilo ocenjivanja vrednosti književnog dela.

Uvođenje osećanja (a Džordž Eliot pod tim podrazumeva osećanja i emocije i upotrebljava oba termina) u umetnički proces od značaja je još u jednom smislu. Osećanje se na taj način povezuje sa stvaranjem, ono postaje jedan od izvora stvaralaštva, činioca napretka. Time je osećajnost, čiji je značaj dosad bio drugorazredan, znatno dobila u vrednosti, mada njeno pravo mesto i funkcija u stvaranju tek treba podrobnije da budu ispitani.

Izloženi stavovi viktorijanskih pisaca o odnosima osećanja i slike, odnosno o umetnosti, veoma su značajni i po svojim daljim aktuelnim implikacijama. Oni uključuju gnoseološki objektivizam, osnovni stav realizma, ali nisu ograničeni samo na njega. Oni važe i za druge škole, stilove, pravce, metode stvaranja, kao što jasno pokazuju spontani prelazi viktorijanaca sa direktnih na indirektna kazivanja, upotrebu sim-

Osnovna tematska shema romana nije samo izuzetno bogata. Ona ima i skoro klasičnu pravilnost i čistotu, što je čini posebno pogodnom za analizu. Zato naša analiza dozvoljava donošenje i nekoliko zanimljivih teorijskih zaključaka. Na prvom mestu, ona potvrđuje postavku, zasnovanu na analizi niza drugih značajnih romana, da svaka životna povest prikazana u njima sadrži svoju temu, što može biti od velikog značaja za analitičku praksu. Analiza, zatim, pokazuje da je tačno Dikensovo viđenje svoga romana kao mreže, a povesti, „istorijâ“, pojedinih ličnosti kao niti te mreže. Mreža o kojoj Dickens govori je osobene prirode. U stvari, tematski gledano, roman je složena celina, čiji su pojedini elementi čvrsto između sebe povezani. Mreža je u stvari tematska struktura. Polazeći od dve velike teme, sjedinjene time što su izraz dveju osnovnih, fundamentalnih čovekovih težnji, pisac ih razrađuje u čitavom nizu verzija, povezanih u svojoj osnovi tematskom istovetnošću, suprotnošću, paralelizmom ili komplementarnošću. Sa teorijske tačke gledišta, analiza potvrđuje hipotezu, koju smo proverili na nizu drugih dela a na koju posebno jasno upućuju romani Džordž Eliot, da se u osnovi književnih dela nalaze svojevrstne tematske strukture. Ona time otkriva jednu zakonitost u tematskoj shemi, odnosno u ponašanju teme u književnom delu. To je činjenica koja će, pored značaja koji ima sama po sebi, doprineti i boljem razumevanju formalne narativne strukture književnih dela, posebno dela sa dvojnog ili višestrukog fabulom, kao što su u engleskoj književnosti roman *Gospođa De-lovej* ili kod nas Andrićeva pripovetka *Most na Zepi*.

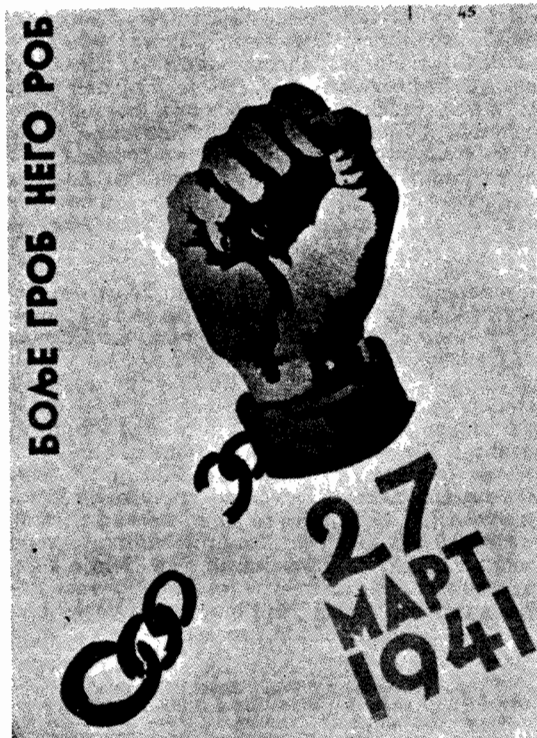
Naša analiza potvrđuje još jednu teorijsku postavku koja je u vezi sa prvom, to jest da umetnikov um u umetničkom procesu funkcioniše u određenim tematskim shemama, što baca svetlost na jednu etapu u tom procesu, na izgradnju estetske sadržine. Oblik tih shema govori da su one proces saznanja, koji ima veoma zanimljiv karakter. To je upravo onaj momenat u umetničkom procesu koji Džordž Eliot, u romanu *Midlmarč*, označava kao „fino organizovanje raznovrsnosti“. Saznanje tu ima karakter razlikovanja, koje se kreće u suprotnostima, otkriva tanane razlike u sličnostima ili, čak, deluje komplementarno. Nesumnjivo je da ovo saznanje ima karakter veoma suptilnog i složenog dijalektičkog procesa.

bola, itd., za koje najbolje ilustracije predstavljaju Dikensova *Sumorna kuća* ili I glava *Vodenice na Flosi* od Džordž Eliot. Ovi stavovi su od posebnog značaja za nas, za naš istorijski trenutak, trenutak velikih sinteza.

---

Analiza dalje sugeriše da je umetničko saznanje dijalektički proces izuzetne suptilnosti i složenosti. Da se ono javlja u brojnim verzijama, od osnovnog kretanja između pojedinačnog i opšteg, koje rezultira u sintezi posebnog, tipičnog, preko kretanja u okviru relacije tipičnog, kao pojedinačnog, i pratipskog kao opšteg, do onog u upravo pomenutoj verziji, a verovatno i u čitavom nizu drugih oblika i verzija. Na primer, što je po nama neretko slučaj, a to se shvatanje nalazi i u osnovi nekih naših analiza, — u kretanju od pojedinačnog i opšteg u okviru niza srodnih ljudskih ponašanja, srodnih „slučajeva”, srodnih ljudskih „povesti”, reagovanja, rezultirajući i tu u na svoj način tipičnom. To jest, analiza sugeriše pretpostavku da je umetničko saznanje osobena, svojevrsna shema, odnosno struktura.

Ova teoretska razmatranja i zaključci vraćaju nas ponovo Dikensovom romanu, jer ona su još jedan, ovaj put posredan, dokaz njegove vrednosti. Samo velika umetnička dela pružaju pogodno tle za sve nova i nova teorijska istraživanja i omogućuju nove rezultate.



MIHAILO PETROV

# FUNKCIJA BIČA KNJIGE

---

Kompleksnost razmišljanja o knjizi, ispoljava se možda neočekivano, već na samom početku: pri pokušaju određenja i definicije knjige, koje nije lišeno velikih poteškoća. Knjiga je sredstvo predavanja poruka i sadržaja grafičkim, pisanim simbolima.

Prvobitni oblik predavanja poruka je usmeni. U vreme kad nije postojala pismenost, knjiga nije postojala, ali su nastajali i sačuvali se i veoma značajni duhovni sadržaji saopštavani usmeno, govorom. A ni sadržaj poruka, u stvari, takođe nije postojao. Odnosno, postojao je samo uslovno: u svesti pojedinaca, gde je ostajao uskladišten kao fond određenih značenja, kojih je njihov nosilac, subjekt, bio svestan — i u samom momentu saopštavanja — da bi odmah zatim iščezao, možda zauvek. Prve poruke, iz kojih su, kad su bile zapisane, nastale knjige — imale su usmeni karakter.

Za pojavu knjige, osnovna pretpostavka je pojava pismenosti — fonema, simbola glasova i simbola pojma, kojima data poruka može biti saopštena u grafičkoj formi. Tek s pojavom pisma, može se govoriti o knjizi.

Tokom istorije, knjiga je doživljavala različite transformacije, ne samo po sadržaju poruka koje je donosila, već i više — po formi i obliku, odnosno, materijalu i načinu izrade knjige. Prve knjige, nesumnjivo, predstavljaju pisane poruke urezivane u čvrste materijale prirodnog porekla i funkcije, kao stene, itd. Na primer, u Mesopotamiji, radi javnog obaveštenja isklesani su na kamenom stubu Hamurabijevi zakoni. U Kini, duž dugih staza koje vode kroz vrtove do hramova, postavljane su ogromne kamene gromade, geometrijski oblikovane, koje služe kao listovi knjige na kojima su uklesane pisane poruke. U Egiptu za beleženje poruka koristi se papirus, a u Mesopotamiji i Asiru glinene pločice, od kojih se pravi knjiga. U nedostatku papirusa, koji je zamenio glinene plo-

čice, mnogi istočni narodi su još u doba Herodota (V vek pre naše ere) upotrebljavali kožu. Persijski car Darije uveo je u kraljevski arhiv kožu za pisanje umesto glinenih ploča. Tako koža, preparirana kao pergament, odnosno velen, postaje podloga za ispisivanje poruka. Tek s pojavom upotrebe papirusa, odnosno pergamenta kao sredstva posredovanja poruka, može se govoriti o pravom obliku knjige, koji je, manje-više, zadržan i do danas (doduše, knjiga danas ima preovlađujući oblik ne svitka papirusnog ili pergamentskog rukopisa, već paralelno poređanih ploha na kojima je poruka ispisana). Istina, po svojoj funkciji, i kameni zapisi i zapisi na glinenim pločicama su knjige, isto koliko i oni sačinjeni na papirusu, pergamentu ili papiru, koji se u novije doba po pravilu upotrebljava.

U našoj narodnoj, usmenoj tradiciji, pismo, lično pismeno se naziva knjigom: „knjigu piše” iskaz je koji se sreće u mnogim narodnim pesmama (na primer, „Knjigu piše aga od Ribnika”<sup>1)</sup>). Pojam pismo, s konotacijom lične pismene poruke jednog čoveka drugom, mogao je biti izveden kasnije no što je izveden pojam „knjiga” za oznaku knjige. U rečniku naroda, pojam knjiga za oznaku pisma, javlja se, najverovatnije, otuda što nepismenom narodu nije bilo poznato pismo kao vid saopštavanja ličnih poruka, dok knjiga jeste: obavezno je viđana po crkvama i manastirima pri verskim obredima krštenja, venčanja, pogreba, itd. Otuda, i kad se pojavilo u javnoj komunikaciji, svako pismeno saopštavanje je „knjiga”. Tek s masovnošću pismenosti, javlja se termin pismo, s konotacijom lične pismene poruke, koji mu mi i danas pridajemo.<sup>2)</sup>

Od samog početka javljanja knjige, mogu se razlikovati četiri njene prisutne komponente: saopštenje, sadržaj, poruka, što je spiritualna kategorija, i označava duhovno biće knjige; jezik, kojim se oblikuje i izražava poruka; pismo — sistem grafičkih simbola glasova ili pojmo-va kojima se sadržaj zapisuje; i samo fizičko biće knjige, koje sačinjava predmet, materijal na kojem je poruka zapisana. Pisani tekst, fizičko biće knjige, oblik je materijalizacije duhovnog bića knjige, i kao takvo, oblik postojanja, čuvanja i širenja duhovnog bića. Ipak, ni danas nije lako precizno definisati knjigu, mada postoji znatno izdiferenciranije značenje tog poj-

<sup>1)</sup> U pesmi: „Ivo Senković i aga od Ribnika”, u: Vuk Stefanović-Karadžić, SRPSKE NARODNE PJE-SME, III, Prosveta, Beograd, 1956, str. 397.

<sup>2)</sup> Pod konotacijom se podrazumeva, „skup osobina koje treba pripisati pojmu koji taj simbol označava” — Umberto Eko, KULTURA INFORMACIJA KOMU-NIKACIJA, Nolit, Beograd, 1973, str. 40.

ma: prisutan je spor, uglavnom o količini ispisanih poruka, a ne o njihovom obliku ili kvalitetu, ni o obliku fizičkog bića kao uslovu kvalifikovanja neke pisane poruke knjigom.

Budući da, kako navodi Eskarpi, još uvek „ne postoji jedna definicija knjige”,<sup>3)</sup> u različitim sredinama pojam knjiga ima različito značenje. Da bi se „uvela izvesna sistematičnost, UNESCO je predložio univerzalnu statističku definiciju koja podvlači razliku između knjige i periodičke publikacije; tako je knjiga označena kao „neperiodička publikacija koja sadrži 49 stranica ili više”. Jedna stranica više traži se u Libanu i Južnoj Africi. Danska zahteva 60 stranica, Mađarska 64, Irska, Italija, Monako 100! Obrnuto, Belgija se zadovoljava sa 40 stranica, Čehoslovačka sa 32, Island sa 17. Što se tiče Indije, ona i najmanje brošure ubraja u kategoriju knjiga. U Velikoj Britaniji definicija je finansijska: knjiga je svaka publikacija čija je cena najmanje 6 pенса.”<sup>4)</sup> Po daljim rečima Eskarpija, „slabost svih tih definicija potiče otuda što knjigu tretiraju kao predmet, a ne kao sredstvo kulturne razmene”<sup>5)</sup>. Slučaj što se u Indiji svaka brošura smatra knjigom, posledica je produžetka usmene tradicije, po kojoj je i pismo knjiga, kakav je slučaj i u nas — što se može uzeti i za pokazatelj stepena pismenosti, odnosno postojanja razvijene tradicije usmene kulture dominantne nad pismenom.

Određenje knjige može se izvoditi s više opravdanosti s obzirom na njen sadržaj, ali i s obzirom na njene funkcije: funkciju duhovnog bića i funkciju fizičkog bića. Knjiga, kao danas veoma rasprostranjeno sredstvo kulturne komunikacije, ispoljava čitav niz funkcija kako na planu aktivnosti pojedinca i njegove sfere, tako i na planu sfere društvene zajednice. Jasnosti radi, valja istaći da se pod funkcijom ovde podrazumeva teleološko značenje ovog pojma, koje funkciju određuje kao „delatnost koja zadovoljava izvesne potrebe ili služi ostvarivanju izvesnih ciljeva”<sup>6)</sup>, odnosno, dejstvenost, efekti koji nastaju dejstvom knjige.

Nesumnjivo, osnovni nosilac konotacija knjige jeste njen sadržaj, poruka, duhovno biće — ali i fizičko biće se javlja kao nosilac određenih značenja knjige. Otuda, funkcije koje knjiga ostvaruje, mogu biti dvojake. Prva vrsta funkcija proističe iz postojanja i posredovanja po-

<sup>3)</sup> Robert Escarpi, *SOCIOLOGIJA KNJIZEVNOSTI*, MH, Zagreb, 1970, str. 22.

<sup>4)</sup> *Op. cit.*, str. 22.

<sup>5)</sup> *Op. cit.*, str. 22.

<sup>6)</sup> Mihailo Đurić, *PROBLEMI SOCIOLOŠKOG METODA*, „Savremena škola”, Beograd, 1962 str. 272.



ruke (informativne, zabavne, estetske, etičke, emotivne, itd.), odnosno sadržaja, duhovnog bića. Drugu vrstu funkcija knjige čine one koje knjiga uspostavlja po sebi, samim svojim fizičkim bićem, činom fizičkog postojanja, a ne činom posredovanja sadržaja knjige. Svojstva fizičkog bića knjige: vrsta i kvalitet materijala na kojem se ostvaruje pisana poruka, oblik, veličina, dimenzije, volumen, debljina, oprema, boja, zatim kvalitet slova, vrsta i veličina sloga, estetski izgled knjige, dekoracija, ukrasi — pre svega, mogu biti i sredstva, koja mogu poslužiti kao povod komunikacije: umesto da služi samo kao predmet posredovanja poruka, sredstvo — fizičko biće knjige samo po sebi može biti poruka, cilj, s kojim se može uspostaviti komunikacija. Neka od navedenih svojstava, sredstva su tehničkog izraza, ali i umetničkog izraza i sadržaja.

Iz fizičkog bića knjige kao stvorenog objekta proističe niz funkcija. Doduše, sadržaj knjige, predmet njenog posredovanja, duhovno biće — osnovni je, makar ne uvek i jedini, motiv postojanja fizičkog bića knjige, i njegova je komponenta — a time, u krajnjoj liniji, i osnovni motiv izvođenja funkcija njenog fizičkog bića. Moguće je razlikovati sledeće funkcije fizičkog bića knjige:

1. *Estetska*: Fizičko biće (lepe) knjige je izvor uživanja u lepom, negovanja i vaspitavanja ukusa i potrebe za lepim.

2. *Umetnička*: Knjiga — fizičko biće, kao oblik umetničkog ostvarenja, nastalog kombinovanjem svojstava fizičkog bića knjige (formata, boje, ukrasa i dr.) stiče dejstvenost umetničkog dela i postaje povod umetničke komunikacije, komunikacije koja se uspostavlja s umetničkim delom.

3. *Likovna*: Volumen knjige, njena površina, listovi, margina, praznine — pogodan su prostor za negovanje nekih sekundarnih, čisto likovnih disciplina i tehnika, koje se razvijaju na fizičkom biću knjige. To su: likovno ukrašavanje korica, drvenih, kožnih, kartonskih, platnenih, ukrašavanje teksta inicijalima, arabeskama, ornamentima, posebno islikavanje minijatura, iluminiranje rukopisa, ilustrovanje likovnim kompozicijama sadržaja knjige; zatim skulptoralne likovne predstave na koricama, okovima za knjigu: od kovanog metala, često plemenitog, slonovače, drveta, skulptoralno oblikovanih i ukrašenih motivom arabeske, biljnog ornamenta, geometrijskog ornamenta, likovnih kompozicija — sve oblikovanim u reljefu, zatim intarzije, ukrašavanje dragim kamenjem, emajljiranim slikarskim i slikarsko-skulptoralnim kompozicijama, itd., — što je u prošlosti bilo veoma raz-

vijeno. U pitanju je čitav arsenal likovnih konotacija, čiji je nosilac fizičko biće knjige, od kojih samo neke uspostavljaju izvesnu komunikaciju s duhovnim bićem knjige.

4. *Ukrasna*: Lepe knjige, naročito stare, umetnički oblikovane, skulptoralno ukrašene, okićene skupocenim metalima ili dragim kamenjem, imaju ulogu ličnog ukrasnog predmeta vlasnika, po istom onom osnovu po kojem tu ulogu igra lični nakit i ukrasi. Takva knjiga se, doduše, ne nosi uvek, već samo u određenim, svečanim prilikama: odlazak na javno čitanje, mise, itd. — ali isto tako i lični nakit se nosi u određenim, svečanim prilikama.

5. *Dekoratívna*: Posedovana knjiga je i predmet ulepšavanja sredine, posebno čovekovog stambenog prostora, u kojem, usled ograničenosti prostora i broja predmeta, i pojedinačni predmeti, kao knjiga, odnosno knjige, dolaze do vidnog izražaja.

6. *Oblikovna*: Knjiga, kao oblikovan predmet ne samo što služi kao dekorativni likovni elemenat, već i kao plastičan, prostoran elemenat — oblikovanja unutrašnjih prostora. Ona može delovati i kao samostalni prostorni elemenat arhitekturnog, likovnog modelovanja prostora i volumena u njemu, a zatim, u odnosu sa predmetom — ili na njemu, kao elemenat mase, dejstvujući kao njegov produžetak, novi oblik, koji se može često menjati.

7. *Doživljajna*: Pri traženju, nalaženju, razgledanju, listanju, odabiranju, zatim kupovini, nošenju, smeštanju u posebne prostorije, biblioteku ili ostali deo stana — knjiga je izvor doživljavanja posebnog uzbuđenja i zadovoljstva, povećanog, ponekad, zadovoljstvom otkrivanja vrednih kulturnih spomenika prošlosti.

8. *Psihološka*: Posedovanje knjige u kojoj je poruka materijalizovana grafičkim simbolima, za vlasnika je izvor izvesne psihičke sigurnosti, punoće i premoći nad drugim subjektima, koja proističe iz činjenice raspolaganja (retkim) izvorom obaveštenja i znanja, koja se, u slučaju potrebe: primene, rasprave itd., mogu lako aktivirati i upotrebiti.

9. *Emotívna*: Knjiga je izvor određenih doživljavanja i sećanja na njeno sticanje, posedovanje ili čitanje, koja mogu imati i čisto intimistička značenja, značenja poklona, uspomene, itd. — i to stalno prisutan izvor emocija, s kojima se može komunicirati po potrebi, pri čemu se u sećanje prizivaju konotacije intimističkih sadržaja za to vezanih.

*10. Podsećajna:* Fizičko biće knjige, koju je posedovao ili koristio: blizak, drag, zatim značajan subjekt (istorijska ličnost), može imati specifična značenja podsećanja na njegovu ličnost, koja proističu iz činjenice što je takvu knjigu posedovao ili čitao. Ova su značenja, zatim, povećana mogućim tragovima koji govore o korišćenju knjige: podvlačenje reči ili rečenica, obeležavanje pasusa, zalistavanje, stavljanje znakova, ispravke (štamparskih i drugih grešaka), stavljanje primedbi, beleženje ideja, komentarisanje — iz čega se mogu rekonstruisati i tokovi ideja i način upotrebe od strane vlasnika, i iz kojih slede i izvesna obaveštenja o subjektu značajna za razumevanje njegova života i dela, itd.

*11. Reverzibilna:* Pri uspostavljanju komunikacije sa sadržajem knjige ili sa njenim fizičkim bićem, postoji mogućnost povratne komunikacije, koja se može ponavljati u željenom broju puta, odnosno obavljati željenim intenzitetom i brzinom.

*12. Posednička:* Posedovanje lepe, vredne, retke, skupe knjige ima svojstva posedovanja retkih, skupih, luksuznih predmeta.

*13. Investiciona:* Knjiga može biti predmet investicije u koji se ulaže novac i vrednosti, kao u najsigurniji oblik investicija, za slučaj potrebe, inflacije novca i vrednosti, itd. — po istom osnovu po kojem su to i umetnički, retki predmeti ili retki (plemeniti) metali. (Mulen ističe, da je odnos između ekonomike i novca i umetnosti oduvek postojao, odnosno, da je „Fidijeva statua Atine, napravljena od zlata i slonovače, predstavljala ratnu finansijsku rezervu saveza grčkih država“).

*14. Konotativna:* Posedovanje skupocene knjige, umetnički izrađene, dragocenostima ukrašene, kvalifikovalo je vlasnika kao pripadnika određenog društvenog (uglednog) sloja (na primer, plemstva ili sveštenstva), zatim obrazovanog, pismenog čoveka, iz čega je i proisticao njegov određen prestiž — budući da je držanje skupih knjiga i posedovanje pismenosti povlastica, a tribut samo društvenoekonomski moćnih slojeva.

*15. Posrednička:* Osnovna funkcija fizičkog bića knjige je, ipak, posredovanje duhovnog sadržaja. Iz činjenice postojanja mogućnosti umnožavanja knjige u željenom tiražu (do XV veka, smatra se, tiraž rukopisne knjige kretao se do 1000 primeraka), naročito povećanog pojavom štamparske prese i savremene serijske izrade go-

---

<sup>7)</sup> Remond Mulen, UMETNOST I EKONOMIKA U SAVREMENIM DRUŠTVIMA, „Kultura“, 19, 1972, str. 15.

tovih knjiga na tekućoj traci; zatim, iz činjenice trajnosti knjige — proističe izuzetno rasprostranjena komunikacija sa sadržajem knjige, koja se ni u tolikom kvantitetu ni u takvom kvalitetu ne bi mogla ni izdaleka ostvariti usmenim izgovaranjem i čuvanjem sadržaja knjige.

16. *Bibliofilska*: Knjiga, naročito njena retka, stara izdanja, stiču izuzetnu bibliofilsku vrednost, koja je to veća što je starost knjige veća, i koja se može pretvoriti u velike novčane ekvivalente (mada je, kako primećuje Eskarpi, „industrija knjige jedna od retkih, u kojoj neprodani proizvod ima manju vrednost od upotrebljenog materijala“<sup>8)</sup>).

17. *Kolekcionarska*: Knjiga može biti objekt sakupljanja i sakupljačke strasti subjekta, kao i drugi predmeti, dragocenosti ili umetnički predmeti.

18. *Darovna*: Knjiga je čest predmet poklanjanja, koji funkciju prikladnog poklona ispunjava na adekvatan način u veoma raznolikim prilikama, čiji broj prelazi broj prilika prikladnih za poklanjanje mnogih drugih predmeta poklanjanja.

19. *Mitološka*: Knjiga može biti objektom doživljavanja kao živog, mitološkog bića, koje je zatvoreno u njeno fizičko biće.

20. *Transcendentna*: Postoji rasprostranjena svest o natprirodnoj, sakralnoj moći i dejstvima knjige, koja proističu iz sadržaja i poruka koje knjiga posređuje i koji su u njoj materijalizovani, ali i iz samog njenog fizičkog bića. Mekluan ističe, uz navode Heringtonove knjige *PISANA REČ KAO ORUĐE I KAO SIMBOL TOKOM PRVIH ŠEST VEKOVA HRIŠĆANSKE ERE*, „... da su u prvim vekovima hrišćanstva i knjiga i pisana reč poistovećivane s porukom koju nose. Smatrane su magijski moćnim oruđima, naročito protiv đavola i njegovih zamki.“<sup>9)</sup>

Transcendentna dejstva, koja se pripisuju knjizi, vrlo su raznolika i brojna: isceljenje, lečenje knjigom — izgovaranjem svetih reči njenog sadržaja, koje isteruju uplašenog đavola iz tela, jer je bolest inkarnacija nečastivog — ali i dođirom fizičkog bića knjige uzrokuje se čudesno, lekovito dejstvo. Knjiga je zemaljski produžetak transcendentne sile, ili boga, i komunikacija s knjigom uspostavlja komunikaciju s transcendentnom silom koja izaziva dejstva; zakletva

<sup>8)</sup> Escarpi, *op. cit.*, str. 83.

<sup>9)</sup> Maršal Mekluan, *GUTEMBERGOVA GALAKSIJA: CIVILIZACIJA KNJIGE*, Nolit, Beograd, 1973, str. 131/2.

— koja se izvodi kako govorenjem reči, tako i dodirom svetih simbola, odnosno produžetaka natprirodnih sila: simbola krsta, drugih relikvija, ali i svetih knjiga. Polaganje ruke na knjigu, jače je sredstvo izazivanja dejstva pri zakletvi no izgovaranje reči zakletve: dodirom se uspostavlja komunikacija s duhovnim bićem knjige, i silom čiji je ona produžetak. Ali, to uspostavljanje komunikacije izvodi se i preko, odnosno i sa samim fizičkim bićem knjige: ne dodirom slova, sadržaja, materijalizovanih duhovnih poruka, već dodirom fizičkog dela knjige — korica, stranica, omota, okova — koji se, dakle, izjednačava s duhovnim bićem knjige, čime se može aktivirati natprirodna sila duhovnog bića knjige na vršenje izvesnih, čudesnih, dejstava; očišćenje grešnih, koje se izvodi ne samo duhovnim činom očišćenja — konzumacijom svetih stvari (pričešćem, naporom), ili čitanjem molitvi, svetih tekstova — već i fizičkim činom čišćenja „nečisti, nekrsti, jeresi“, koje se izvodi dodirom svetom knjigom (dakle, fizičkim bićem knjige) očišćenikovog tela. Sam dodir služi kao čin uspostavljanja vlasti natprirodne sile nad predmetom koji je knjigom dodirnut; zapis protiv uroka, protiv ranjavanja, protiv bolesti (posebno protiv ranjavanja od strele, koplja, sablje, metka, itd.). Dejstvo zaštite se izvodi preko zapisa koji sadrži čudotvorne reči poruke, mahom molitve ili bajalice, materijalizovane ispisivanjem na podlogu, na primer papir, savijenu u svitak, koji se veže kao medaljon ili ušiva u deo odeće — i nosi uz telo. Izvor dejstva je poruka, ali u većoj meri sam tekst, materijalizovani simboli poruke, biće pismena. To biće zamenjuje poruku: ona se ne izgovara, budući da za to nema prilike ili vremena, već biće dejstvuje kao stalno otvorena, izgovorena poruka. Njeno prisustvo i fizička materijalizacija nadomešta duhovni vid postojanja poruke, odnosno izgovaranja.

No, knjiga nije izvor samo „čistih“, već i nečistih sila: magije, duhova, kabale. Ne samo što služi za teranje đavola i zla, već i za njihovo prizivanje i izazivanje. Magijska funkcija knjige je oblik dejstva transcendentnih sila, doduše mahom negativnih, čoveku neprijateljskih, i otuda za zvanične duhovno-religiozne dogme heretičkih. Kod magije, presudnu ulogu igra izgovorena poruka, njen, dakle, spiritualni oblik postojanja, a ne tekst. Ali, kod idiograma, kabale, zasnovane na specifičnom kodu simbola i njihovih konotacija, dejstva se izvode iz teksta, fizičkog bića knjige (pa i iz svetih knjiga, Biblije na primer) — ne čitanjem i izgovaranjem poruka, ili prepisivanjem u obliku u kojem su zapisane, već specifičnim, mističnim dekonotiranjem simbola tajnim kodovima (preskakanjem delova teksta, isticanjem pojedinih slova po spe-

cijalnom ključu), što predstavlja odstupanje od same poruke, pa i od njenog duhovnog bića.

21. *Vizuelizirajuća*: Pojava štampe, štampanog teksta, knjige, i njenog masovnog čitanja, ako se može osloniti na tvrdnju Mekluana, omogućila je prevođenje usmenog, audio-taktilnog senzibiliteta u vizuelni, iz kojeg proističe nov kvalitet odnosa čoveka s okolinom, prostorom, novi oblici njegovog spoznavanja sveta — sposobnost razumevanja i osećanja dubine prostora, treće dimenzije, percepcije prostora, koja uslovljava javljanje prostornog predstavljanja perspektivom, čija je pojava u iskustvu likovnih umetnika proizvela nove kvalitete i sredstva izraza. Ova ideja, ili njeno objašnjavanje i dokazivanje, jedna je od osnovnih Mekluanovih teza, prisutna u dvema njegovim knjigama. Na primer, u *Gutenbergovoj galaksiji*: „Vrsta i stepen pismenog iskustva Grka nisu bili dovoljno intenzivni da mu omoguće prevođenje njegovog audio-taktilnog nasleđstva u „zatvoreni” ili „slikovni” prostor koji je postao široko dostupan ljudskom senzibilitetu tek nakon pojave štampe.”<sup>10)</sup> Odnosno, „ova jednoobraznost i ponovljivost tipografije, sasvim strane rukopisnoj kulturi, nužan su preduslov za objedinjen, ili slikovni prostor i „perspektivu.”<sup>11)</sup> Prelaz je posledica dejstva štampane komunikacije: „Za shvatanje vizuelnog uzleta do koga će doći sa Gutenbergovom tehnologijom, nužno je znati da takav uzlet nije bio moguć u epohama rukopisa, jer takva kultura zadržava audio-taktilne oblike ljudskog senzibiliteta u meri koja je nespojiva s apstraktnom vizuelnošću ili prevođenjem svih čula na jezik objedinjenog, kontinuiranog slikovnog prostora.”<sup>12)</sup>

Doduše, neka moderna sredstva prenošenja poruka, kao televizija, navodi Mekluan u drugoj svojoj knjizi, vrše obratna dejstva: razvijanje taktilnog kontakta, „pojava broširanog izdanja, knjige u „Hladnoj” verziji — je posledica televizijskog preobražavanja knjiške kulture. Evropljani su od početka imali broširana izdanja... U Americi je broširano izdanje... tek 1953. godine odjednom postalo prihvatljivo”, a razlog je taj, što „broširano izdanje nije samo jedan taktilan, a ne likovan paket”<sup>13)</sup>.

22. *Nacionalizirajuća*: Neki teoretičari komunikacija, odlučujući uticaj u buđenju i stvaranju nacionalnih osećanja i svesti o nacionalnoj pri-

<sup>10)</sup> *Op. cit.*, str. 77/8.

<sup>11)</sup> *Op. cit.*, str. 134.

<sup>12)</sup> *Op. cit.* str. 134.

<sup>13)</sup> Maršal Mekluan POZNAVANJE OPŠTILA, COVEKOVIH PRODUŽETAKA, Prosveta, Beograd, 1971, str. 393/4.

padnosti, pridaju štampi, štampanom tekstu, doduše, više novina, ali i knjiga. Na primer, Mekluan navodi, da je „...lako moguće da su štampa i nacionalizam, aksiološki ili koordinantni, naprosto otud što jedan narod pomoću štampe prvi put *vidi* sebe samog. Narodni govor, pojavljujući se u veoma vizuelno definisanom izdanju, pruža naziraj društvenog jedinstva koje postoji naporedo sa granicama narodnog jezika. A više je ljudi doživelo ovo vizuelno jedinstvo svog maternjeg jezika putem novina no kroz knjigu.”<sup>14)</sup>

23. *Normativno-pravna*: Pojava bića štampane knjige, uticala je presudno na razrešenje mnogih nesuglasica, koje su bile uvek prisutne pri izdavanju rukopisne knjige, počev od problema autorstva nad tekstom. Mekluan navodi reči Goldšmita, kao prilog tvrdnji da je pre pojave štampe autorstvo u velikoj meri bilo sastavljane mozaika, odnosno, sporno: „Kada danas umre neki pisac, mi možemo jasno videti da su njegova vlastita štampana dela što stoje na njegovim policama za knjige ona dela koja je smatrao potpunim i dovršenim i da se nalaze u obliku u kojem je želeo da ih preda potomstvu; na njegove rukopisne „hartije” što leže po fiokama očito bi se drukčije gledalo; on ih očito nije smatrao konačno dovršenim i gotovim. Međutim, u vreme pre izuma štampe, ova razlika nipošto ne bi bila tako očigledna. Niti bi drugi mogli tako lako odrediti da li je određeni stav ispisan rukopisom mrtvog autora njegov ili samo prepis nečijeg tuđeg dela. Tu je očit izvor velikog dela anonimnosti i nedoumica u pogledu autorstva mnogih naših srednjovekovnih tekstova.”<sup>15)</sup> Odnosno, „ne samo što je privatno autorstvo, u potonjem značenju iz doba štampe, bilo nepoznato, već nije postojala ni čitalačka publika u našem značenju tog pojma”,<sup>16)</sup> što je i dokaz efikasnosti posredničke funkcije bića knjige.

24. *Direktivna*: Duhovno biće knjige, poruka, zavisno je od fizičkog bića. U pojedinim, daleko preovlađujućim, periodima razvoja civilizacije, nije se moglo zamisliti postojanje knjige sem u njenom fizičkom obliku pisanih poruka. Doduše, postojala je i vrlo razvijena duhovna poruka usmene prirode, koja nije zapisivana (beležena grafičkim simbolima za glasove ili pojmove), već govorena. U pitanju su i veoma složene poruke dugog opsega. Ali, što su se takvi sadržaji sačuvali za civilizaciju — ipak je zasluga fizičkog bića knjige: sadržaj je, pre ili

<sup>14)</sup> *Op. cit.* pod 9, str. 248.

<sup>15)</sup> *Op. cit.*, str. 156.

<sup>16)</sup> *Op. cit.*, str. 155.

posle, morao biti zapisan, inače se ne bi mogao zadržati trajno u usmenoj tradiciji.

Funkcija bića knjige javlja se i kao faktor uticanja na funkciju poruke knjige i njen oblik, s obzirom na izvesnu zavisnost postojanja duhovnog bića od fizičkog: lepo opremljena, likovno atraktivna knjiga, ne samo što privlači pažnju čitaoca i postaje motiv njegovog opredeljenja za komunikaciju baš s tim sadržajem knjige, već se s takvim bićem knjige ostvaruje i kvalitetnija komunikacija, iz čega proističe i veći efekat poruke knjige. Ostvareni efekti: estetski, umetnički, dekorativni i dr., koje postiže fizičko biće knjige, stvaraju povoljan preduslov za prihvatanje poruke knjige, bude naklonost prema njoj. Ostvareni efekti fizičkog bića, u svesti čitaoca se prenose i na duhovno biće, poruku knjige, s kojom se (delimično) identifikuju. U želji da ostvare i knjizi pribave što veću rasprostranjenost, njeni proizvođači i posrednici, neretko i same poruke prilagođavaju najpovoljnijem-najefikasnijem obliku fizičkog bića knjige. Sadržaj knjige je ograničen njenim fizičkim bićem i mogućnošću manipulativno-efikasnog formata knjige: fizičko biće određuje i obim poruke jedne knjige, o čemu se vodi računa i pri pisanju knjige i pri njenoj izradi; fizičko biće predstavlja produžetak duhovnog bića knjige i oblik nadogradnje njegovih dejstava, ispoljen, manje-više, kod svih funkcija duhovnog bića.

25. *Nadograđujuća*: Sem toga, biće knjige može biti i nosilac samostalnih konotacija i poruka, koje sadržaj knjige ne poseduje, pa i nadogradnje jezičkih sredstava izražavanja poruke nekim drugim: na primer likovnim. Slike, likovni izrazi, ne samo što mogu ilustrovati tekst, čime ga prevode na vizuelne simbole, razumljivije i neposrednije, već se mogu javiti i kao oblik samostalnog izraza i egzistiranja bića knjige, pa i kao oblik nosioca nejezičkih poruka knjige, kojih u sadržaju nema — kakav je slučaj sa slikovnicama, pa i stripovima, itd. Osnovni nosilac poruke više nije sadržaj iskaza knjige, već to postaje slika, nejezičko sredstvo, likovno oblikovana poruka — dok se tekstualni deo poruke javlja samo kao ilustracija likovnog izraza, odnosno dodatna informacija koja uvodi redosled i vezu između sistema likovnih poruka. Osnovni nosilac poruke, nije više tekst, ili jezički izražen sadržaj — već likovni sadržaj, fizičko biće knjige.

26. *Predmetska*: Fizičko biće knjige može biti upotrebljeno i kao predmet, koji ima svoju praktičnu primenu: presovanje cveća, insekata, su-



šenje i ispravljanje nalepnica i maraka, skrivanja novca i dokumenata, zamena ili nadopuna delova nameštaja, podmetanje pod druge predmete, vaze sa cvećem, podupiranje drugih predmeta, delova nameštaja; kao predmet lične opreme: privesak za ključeve, i dr.: kao predmet ispoljavanja gneva i fizičkog kažnjavanja, itd.

27. *Upotrebna*: Knjiga može biti upotrebljena kao potrošna roba za zadovoljenje nekih potreba, pri kojem dolazi do njenog stvarnog trošenja: pakovanje predmeta, novca, i dr., izrada metaka (papirni tamponi; fišeci), izrada cigareta (zavijanje duvana), ishrana — kožni delovi knjige (omot, korice, listovi) mogu biti upotrebljeni za ishranu (kuvani) tokom dugog gladovanja, itd. U pitanju je čitav niz praktičnih primena, u kojima svoju upotrebu sadržaj, duhovno biće uopšte ne doživljava — već samo njeno fizičko biće.

28. *Mimetičko-antinomijska*: Fizičko biće knjige može biti izrađeno u obliku nekih predmeta upotrebe, čiju konotaciju, time i primenu, stiče. Iz takve mogućnosti proističe i suprotna: izrada predmeta upotrebe u obliku fizičkog bića knjige, čija se konotacija time nagoveštava kod predmeta. Mimetička funkcija može biti toliko razvijena, da prelazi u oblik antinomije knjige, njenog duhovnog bića: u imitacijama knjiga, koje se izrađuju od kartona, drveta, sintetičkih masa, bez teksta, u obliku siluete, volumena spolja dekorisanih kao omot knjige, čak i sa asignacijama knjige, ali koje nemaju stranice, odnosno nisu knjiga, već je samo imitiraju; zatim, u obliku islikivanja površina motivom police složenih knjiga, kojima se dočarava samo vizuelna predstava knjige. Ovakva imitacija, slikanje knjige, nije samo nadoknada za sadržaj knjige, već i za fizičko biće knjige, jedna je vrsta njegove efikasne zamene i produžetka: u pitanju su dekorativne površinske, ili dekorativno-volumenozne jedinice kojima se lako manipulise, itd. I bez ikakvog postojanja knjige, njenim likovnim ili reljefnim podražavanjem proizvodi se varka postojanja njenog fizičkog bića, a iz tog postojanja sama po sebi treba da proistekne i proističe iluzija i o postojanju njenog duhovnog bića, sadržaja. Odnosno, podražava se samo fizičko biće knjige, koje je odvojeno od sadržaja.

29. *Metonimijska*: Već predmetska i upotrebna funkcija knjige označavaju dominaciju bića knjige nad njenim duhovnim bićem, odnosno stepen potpunog oslobođenja fizičkog bića knjige od njenog sadržaja — fizičko biće stiče novu, potpuno samostalnu funkciju, koja ni u kom aspektu nije konotirana sadržajem knjige. Međutim, biće knjige ostvaruje jedno još veće pre-

vazilaženje sadržaja i duhovnog bića: samo biće se nudi kao poruka, zamena za duhovno biće knjige i sadržaj, kakav je slučaj sa signalističkim knjigama — predmetima s osnovnim asignacijama knjige, s fizičkim bićem knjige, ali koje nude samo čiste listove knjige, odnosno, bez ikakvih su tekstualnih poruka (takozvana bela knjiga<sup>17</sup>). Poruka takve knjige, trebalo bi da se temelji na samom fizičkom biću knjige, zatim na asignacijama autora, izdavača, mesta izdanja, godine izdanja, likovnoj opremi omota ili korica, koje mogu biti nosioci različitih konotacija. Drugi vid poruke, trebalo bi da se temelji na dejstvu uslovnog refleksa: pokazivanjem fizičkog bića knjige izaziva se reakcija stečenog refleksa o percipiranju i sadržaja knjige percipiranjem njenog fizičkog bića. Stečena reakcija se izaziva, i kad izostane sadržaj knjige. U pitanju je izvestan oblik reverzibilne nadogradnje učesnika komunikacije s takvom knjigom: percipirano, fizičko biće „bele” knjige u našoj svesti izaziva onu denotaciju i konotaciju koju izaziva knjiga s tekstualnim porukama, prava knjiga — odnosno konotaciju prave knjige koja ima i svoj sadržaj. Nepostojanje poruke je poruka — što, doduše, predstavlja svojevrsnu samonegaciju.

Iz izvedenog razmatranja može se zaključiti da veliki broj funkcija knjige proističe iz funkcija njenog fizičkog bića. Otuda, ne iznenađuje činjenica što su stare knjige pažljivo dekorisane, umetnički obdelavane, ukrašavane draguljima — čak i u meri koja je išla čak i na štetu funkcionalnosti. Razlog leži u tome što je bio shvaćen značaj fizičkog bića knjige za njen život i dejstva koje treba da ostvari duhovno biće, poruka, a ne samo u činjenici što je knjiga bila redak, lukusuzan predmet, koji se stoga teži očuvati što duže, budući da se teško nabavlja a sklon je ruiniranju upotrebom koja je to intenzivnija što je velik broj čitalaca upućen na jedan primerak.

Istina, u modernim uslovima tehničkog napretka ostvareni su uslovi drugačijeg egzistiranja sadržaja, poruke knjige — ne samo kao pisana ili štampana poruka, već i u obliku govornih sadržaja zabeleženih ne grafičkim simbolima, nego elektronskim putem: na valjcima, diskovima, žicama, trakama, u obliku mikrofilmova, fototački, itd. Mikrofilm, doduše, predstavlja samo reprodukovanje fizičkog bića knjige, ali u nešto izmenjenom obliku: lišenog nekih nedostataka bića knjige (fizički volumen velikih dimenzija, materijal izrade) — ali i izvesnih prednosti (lakoća uspostavljanja neposredne komuni-

<sup>17</sup>) V. na primer, signalističko izdanje u nas: Milivoje Pavlović, BELA KNJIGA, „Singidunum”, Beograd, 1974.

kacije, reverzibilnost komunikacije i dr.). Iako se u normalnim uslovima ono ne vidi — fizičko biće knjige ipak postoji kod mikrofilma. Dakle, postoji i povod njegovom dejstvu: sistem izvesnih konotacija fizičkog bića knjige ipak je ostao prisutan.

Ograničen broj funkcija bića knjige se pojačava, odnosno, eventualno, egzistira kao efikasniji uz pretpostavku govorenja sadržaja zapisanih u knjizi (što je oblik oslobađanja od fizičkog bića knjige). Oni, samo zapisani, a neizgovoreni, ne mogu ostvariti pretpostavljena dejstva: kao neke bajalice, molitve, neke zakletve. U nekim drugim slučajevima, i kad samo govorenje sadržaja knjige uzrokuje dejstva, fizičko biće knjige nije lišeno svojih funkcija: dodir s njime je izvor pojačanih dejstava govorenih sadržaja. Ipak, uz navedene male izuzetke, funkcija knjige proističe iz postojanja poruke u obliku fizičkog bića tradicionalne knjige.

Uz pretpostavku da se tradicionalni oblik knjige kao duhovnog i fizičkog bića pisanih poruka, zameni nekim drugim oblikom ostvarivanja i beleženja poruke, za šta postoje efikasna sredstva koja su spomenuta, ali što do danas, ipak, u znatnijoj meri nije izvedeno — čitav jedan bogat spektar funkcija knjige, koje proističu iz njenog fizičkog bića, bio bi uništen, odnosno, neke od tih funkcija jedva bi bile moguće. Doduše, možda će nov oblik beleženja poruke i njegova masovna primena razviti i neke nove, nama nepoznate i nezamislive konotacije: nov oblik bića, nesumnjivo, uzrokuje i neke nove funkcije — što je za sada još uvek samo pretpostavka.

No, nesumnjiva je činjenica, da je tokom civilizacije sve do danas, fizičko biće štampane (pisane) knjige daleko premoćan, iako ne i jedini, oblik egzistiranja duhovnog bića knjige, koji se odlikuje nizom funkcija i prednosti koje iz njih proističu. Te prednosti, ne samo što je štampana knjiga stekla nad usmenim kazivanjem i rukom pisanom knjigom, već ih je zadržala do danas nad elektronskim sredstvima beleženja poruke, koja, uostalom, i prestaju da budu knjiga. Verovatno, te će prednosti biće knjige zadržati i u budućnosti. Doduše, Lamartin je još 1831. izjavio: „Jedina od danas moguća knjiga jesu novine”<sup>18)</sup>, ali je tim istim rečima i odbio pisanje za novine.

Funkcije fizičkog bića knjige javljaju se kao (presudan) važan faktor dejstva knjige. Igraju znatnu ulogu i u uspostavljanju kontakta i od-

---

<sup>18)</sup> Pismo Lamartina „Revue Européenne”.

nosa prema duhovnom biću knjige, bitno utiču na njegove efekte, i ostvaruju sopstvena, samostalna dejstva. Najčešće, upravo te funkcije su presudan motiv kupovine knjige, što bitno utiče na rasprostranjenost knjige. Za prosto čitanje, komuniciranje s duhovnim sadržajem knjige, knjiga može biti pribavljena pozajmicom na određeni vremenski rok od instituta pozajmljivanja knjiga (biblioteka, čitaonica) ili pojedinaca — čime se i zadovoljava funkcija primarna poruka sadržaja knjige. Međutim, u tom slučaju, pozajmljena knjiga nije vlasništvo pozajmljivača, usled čega je lišena čitavog spektra dejstava, koja ostvaruje samo knjiga koja je posed, vlasništvo.

I funkcije fizičkog i duhovnog bića knjige bitno su determinisane, u pogledu njihove efikasnosti, rasprostranjenosti knjige, koja je prvi uslov uspešnosti (masovnosti) dejstava. U nas, knjiga je vrlo nerasprostranjena — to je nesumnjiva činjenica: i po broju čitalaca knjige, i po broju primeraka knjige u fondovima biblioteka.

Broj knjiga u fondovima biblioteka, računat po jednom stanovniku, prema statistici za 1971, što nije moglo biti bitnije izmenjeno, je: u SR Bosni i Hercegovini — 0,38 knjiga u fondovima biblioteka po jednom stanovniku,<sup>19)</sup> u SR Sloveniji — 0,85<sup>20)</sup>, itd. — da navedemo primer samo dve sredine u nas.

Po međunarodnim kriterijumima, nivo za sticanje atributa nerazvijene zemlje je postojanje jedne knjige u bibliotekama po stanovniku. Mi ne zadovoljavamo ni izdaleka čak ni nivo nerazvijene zemlje. Međutim, u SSSR-u, u bibliotekama ima 5 knjiga na stanovnika; u Ujedinjenom kraljevstvu Velike Britanije — 10<sup>21)</sup>, itd.

Da bi se ostvarila efikasnost dejstava knjige, nužno je ostvarivanje njene rasprostranjenosti. Da se postigne rasprostranjenost knjige, postoje dva osnovna načina: prvi je — rasprostiranje potreba za knjigom, njihovo stvaranje i negovanje, menjanje društvene sredine (putem povećanja nivoa pismenosti, obrazovanja, kulture stanovništva), iz čega kao prirodna posledica proističe veća rasprostranjenost knjige. Drugi

<sup>19)</sup> Podatak iz: Meša Selimović, KULTURA I KNJIGA SU NAJNERAZVIJENIJE OBLASTI U NAS, Kulturni život, 1—2 1971, str. 3.

<sup>20)</sup> Podatak iz: Ančka Korže-Strajnar, DO 70 ODSOTO STANOVNIKA SLOVENIJE NE DOPIRE KNJIGA, Kulturni život, 1—2 1971, str. 33.

<sup>21)</sup> Op. cit., str. 33.

način je mehaničko rasprostiranje samog fizičkog bića knjige, i njeno nametanje pažnji čitaoca, bez obzira na njegove potrebe. Nametanje bi trebalo da posluži kao povod komunikacije čitaoca s knjigom. Metodi ostvarivanja rasprostranjenosti knjige ovim načinom temelje se na otklanjanju pretpostavljenih prepreka rasprostiranju knjige. To su: cena knjige, kontakt između čitaoca i knjige. Pretpostavlja se da je visoka cena, zatim nepostojanje kontakta između knjige i potrošača, glavna prepreka što se knjiga ne kupuje, odnosno ne čita. Ukoliko se te prepreke uklone, po toj pretpostavci, ostvariće se rasprostranjenost knjige. Ostvarivanje kontakta između potrošača i knjige može se sprovesti na razne načine. Jedan od načina je i menjanje — prilagođavanje knjige ostalim proizvodima koji se izuzetno prodaju (imitiranje robe široke potrošnje), odnosno prilagođavanje knjige ostalim potrebama koje respondent zadovoljava kupovinom. To su, pre svega, potrošačke potrebe. Prilagođavanje se može izvesti: spoljašnjim imitiranjem robe široke potrošnje (na primer, šund, potrošna dobra, osvežavajući napitci, itd.), tako što će oblik i oprema knjige imati sličnosti s opremom (pakovanjem) ovih proizvoda. Knjiga prilagođena načinu prodaje robe široke potrošnje, robe koja se najviše kupuje, treba, po toj svesti, da ima komunikativan omot i opremu: živopisnu, funkcionalnu, broširan povez, nisku cenu, mali obim, da je štampana u rotoštampi — čime stiče funkcije neobaveznog proizvoda, tj. potrošnog dobra, čija potrošnja ne pretpostavlja poseban tretman od strane potrošača, i koje se može „potrošiti“ na dušak, a zatim baciti, kao i proizvodi u četrapakovanju, itd. I kao što se masovno kupuju potrošna dobra slično pakovana — trebalo bi i da knjiga ostvari sličnu prođu.

Pri tome, može se koristiti momenat zamene, odnosno male obmane: da se na način na koji se oprema i plasira roba široke potrošnje, isto opremi i plasira knjiga, koja se spoljašnjim karakteristikama — svojim fizičkim bićem, ne razlikuje od robe široke potrošnje, ali koja bi se razlikovala po sadržaju: u takvom „omotu“ knjige, posredovali bi se ozbiljni umetnički sadržaji i ozbiljne poruke. Rezultat bi, po očekivanju, trebalo da bude taj da široka potrošačka masa kupuje tako napravljenu knjigu, odnosno ostvarenje rasprostranjenosti knjige.

Podražavanje robi široke potrošnje može se ostvarivati i sadržajem knjige: stvaranjem lagodnih, zabavnih, koktelkolakola sadržaja knjige, čije konzumiranje ne samo što ne zahteva veći napor no konzumiranje potrošnih dobara široke potrošnje, no proizvodi i iste ili sasvim slične efekte kao i konzumiranje potrošnih doba-

ra široke potrošnje — izvesno razgaljivanje, osveživanje konzumenta, trenutnu relaksaciju, itd. Međutim, ovim načinom ostvarena rasprostranjenost knjige ostala bi bez stvarnih efekata, s obzirom na to da bi knjiga svedena na takav kvalitet poruka, izgubila svoj atribut kulturnog dobra, i postala i sama potrošnim dobrom.

Od dva moguća načina povećanja rasprostranjenosti knjige, društveno funkcionalan i racionalan je samo prvi način: povećanje rasprostranjenosti kao posledica povećanja interesa i potrebe za knjigom. Drugi način veštačkog, prinudnog rasprostiranja knjige, ne može dovesti do društveno interesantnih i znatnih efekata. Pre svega, on se temelji na pretpostavci, u najmanju ruku romantičarskoj i nerealnoj: da je stvarna prepreka rasprostranjenosti knjige njena (visoka, nepristupačna) cena, i nepostojanje kontakata kupca s knjigom, pa uklanjanjem tih prepreka — ukoliko je knjiga jeftina i nametljivo ponuđena kupcu — ostvaruje se i rasprostranjenost knjige. Međutim, ta osnovna pretpostavka je sasvim netačna. Kad ne bi bilo tako, onda bi bilo vrlo lako rešiti sve probleme kulture i rasprostranjenosti knjige — prostom emisijom besplatnih knjiga.

Ostvarivanje rasprostranjenosti knjige (odnosno, kulturnog dobra) naturanjem, pa i po cenu samo spoljašnjeg imitiranja robe široke potrošnje je tek lep, ali uzaludan, ako ne i očajnički pokušaj, koji znači samo izvesno ublažavanje posledica, a ne otklanjanje uzroka neraspstranjenosti. Sem toga, on u sebi krije i dosta velike indirektno opasnosti, i pored nesumnjivo ostvarljivih rezultata u trenutnom povećanju rasprostranjenosti knjige, ili kulturnog dobra. Opasnosti bivaju to veće, što tako veštački ostvarena rasprostranjenost knjige biva veća: da bi bila jeftina, i da bi mogla biti ponuđena masovno kupcu — knjiga mora biti tehnički nekvalitetna. Odnosno, fizičko biće takve knjige je time lišeno svoje atraktivnosti, a zatim i mogućnosti ostvarivanja gotovo svih nabrojanih funkcija iz spektra funkcija bića knjige. Kako je za te funkcije konstatovano da igraju ulogu važnog (presudnog) motiva kupovine knjige, tehnički nekvalitetna jeftina knjiga lišava se odlučujućih funkcija koje je čine atraktivnom za kupovinu i potrošnju. Koliko na jednom planu dobija, toliko (ako ne i mnogo više) na drugom planu takva knjiga gubi:

— vek trajanja i upotrebe tehnički nekvalitetne knjige je ograničen na upadljivo kraći vremenski period od veka trajanja i upotrebe knjige visokog tehničkog kvaliteta. Tehnički loša knjiga se ne može čuvati onako i onoliko koliko visoko kvalitetna, itd. Odnosno, knjiga lošeg kvaliteta ne zadovoljava gotovo ni jednu od funkcija bića knjige. Naprotiv, jeftina, tehnič-

ki loša knjiga, koja nema elemenata luksuznog predmeta, za niz kupaca bi bila motiv nekupovanja knjige uopšte, pre nego motiv povećanja broja kupovina. Odnosno, jedan vrlo rasprostranjen, ako ne i najširi, a svakako najznačajniji sloj potrošača knjige, smanjio bi ili prestao da „troši” knjige.

— kratak vek trajanja upotrebe tehnički loše knjige, koja bi se nakon čitanja mogla baciti kao ambalaža potrošne robe, u krajnjoj liniji bi na društvenoj ravni uzrokovao finansijske efekte koji bi činili neracionalnim investiranje u publikovanje takve knjige, čija bi se izdanja morala često ponavljati usled bukvalne „potrošnosti” izdatih tiraža, itd. — tako da time i glavna prednost — niska cena proizvodnje, jednostavno otpada.

Glavna opasnost ovakvog plasiranja kulturnog dobra ili knjige kao potrošnog dobra, proističe iz činjenice, koja se, međutim, pri ovome previđa: da je potrošačko društvo spremno samo i na potrošačku komunikaciju. Iz tehničkog izjednačavanja knjige s potrošnim dobrom, proističe kao nužna posledica, koja se ne može izbeći — i izjednačavanje sadržaja knjige s potrošnim dobrom: predmeta potrošnje, a tim i izjednačavanje učinaka, posledica potrošnje. Izjednačavanje knjige s potrošnim dobrom (makar samo opremom, a ne i sadržajem), imaće opet za posledicu razvijanje takve komunikacije s knjigom kakva je komunikacija potrošačkog društva s robom široke potrošnje: površna, bez psihičkog angažovanja ili naprezanja i bez ulaganja napora u održavanje ili uspostavljanje komunikacije — komunikacije koja postoji samo ukoliko se može održati kao motiv i sredstvo zadovoljenja određene površne potrebe (u prekraćivanju vremena, pribavljanju zabave — zanimljivom fabulom bez dubljih zapleta, željenim sadržajem), itd.

I kad bi se tim načinom ostvarila rasprostranjenost knjige, u istoj proporciji s porastom rasprostranjenosti rasli bi i propratni negativni efekti. Uspostavljanje površnih kontakata s kulturnim dobrom, knjigom, odnosno površnom komunikacijom tipičnom za potrošačko društvo i komunikaciju s robom široke potrošnje, paralelno bi se uspostavljala i svest o nužnosti takve komunikacije kao jedino postojećeg oblika komunikacije ne samo s tom knjigom već i s knjigom, odnosno kulturnim dobrom uopšte. Iz toga bi proistekle dalekosežne negativne posledice kako za stvorene knjige koje treba plasirati, tako i za knjige koje tek treba stvarati: odlučujući faktor stvaranja, proizvodnje, odnosno plasmana, bio bi ukus subjekta komunikacije, i prilagođenost površnom kontaktu pripadnika potrošačkog društva.

— u takvoj „potrošačkoj” komunikaciji s kulturnim dobrom, ili knjigom, mnogi slojevi poruka knjige koji su u dubini i čije dosezanje pretpostavlja posedovanje intelektualnih kvalifikativa i ulaganje intelektualnih napora — a to su mahom i osnovni motivi stvaranja knjige — ostali bi nedosegnuti od strane konzumenta;

— površna komunikacija s knjigom, kod respondenta bi proizvodila svest o vrednosti knjige samo na osnovu komponenti koje je „konzumirao” — a kako su u pitanju periferne komponente, iz njih bi proistekla netačna svest o (bez)vrednosti knjige, odnosno kulturnih dobara uopšte;

— svođenje kulturnog dobra, ili knjige, objekta kulture, na nivo kupca, konzumenta — pretpostavljenog subjekta kulture, potire sve efekte kulturnog dobra ili knjige u pokulturivanju subjekta, koji proističu iz činjenice višeg nivoa poruke knjige (kulturnog dobra).

Ukupan efekat takve rasprostranjenosti knjige u pozitivnom smeru, verovatno bi bio nadomešten ukupnim efektom u negativnom smeru. Šteta bi na društvenom planu ipak bila unekoliko manja što bi se za novac koji bi se investirao u takvu „potrošačku knjigu”, koja uzrokuje permanentna negativna dejstva — mogle štampati, makar i manje emisije tehnički i sadržinski dobre knjige, koja uzrokuje permanentne, pozitivne, povoljne posledice.

Društveno je racionalno samo ono rešenje rasprostranjenosti kulturnog dobra ili knjige koje bi dolazilo iz stvarne potrebe za knjigom. Da bi se izbegla pretpostavljena osnovna prepreka rasprostranjenosti knjige — cena (mada ta prepreka nije uvek i stvarna), postojala bi dva rešenja: povećanje materijalne moći kupca; ustanovljenje subvencije za proizvodnju tehnički i sadržinski visokokvalitetne knjige. Zahtev za subvenciju kvalitetne knjige je tim opravdaniji, što se mnoga potrošna dobra, neuporedivo manjeg značaja od knjige, društveno značajno subvencionišu.



---

HANS JEGER<sup>a</sup>

---

# HAJDEGER I UMJETNIČKO DJELO\*

---

Hajdegera najbolje poznajemo po njegovim analizama ljudske egzistencije u djelu *Sein und Zeit* iz 1927. Otada ga nazivamo egzistencijalistom ili egzistencijalnim filozofom, što on odbija s obrazloženjem da se on samo bavi Bićem. Biće,<sup>b)</sup> *das Sein* nije identično sa postojećom realnošću,<sup>c)</sup> *das Seiende* od koje se treba jasno razlikovati. Razlika između Bića i postojeće realnosti, *das Sein* i *das Seiende*, leži, u stvari, u osnovi cijelog Hajdegerovog mišljenja, ako ne i u izvoru cijelog njegovog mišljenja. Stoga će to „ontološko razlikovanje”, kako ga<sup>1)</sup> Hajdeger naziva, igrati ulogu i u vezi s našim sadašnjim problemom, umjetničkim djelom ili, određenije, izvorom umjetničkog djela „*Der Ursprung des Kunstwerkes*”. To je naslov Hajdegerove studije o kojoj će se ovdje raspravljati. Ona je objavljena 1950. u *Holzwegu*<sup>2)</sup> i zasniva se na predavanjima koja su održana 1935. i 1936.

<sup>a)</sup> Hans Jaeger, prof. njemačkog na univerzitetu u Indijani, autor *Clemens Brentanos Frühlyrik* (1926) i članka o Geteu, Georgeu, Rilkeu i drugima. Za 1960—1961. primio Gugenhajmovu (Guggenheim) dotaciju za proučavanje Hajdegera u Njemačkoj. — Prim. prev.

<sup>\*</sup> Iz *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XVII, No. 1 (Septembar 1958). Autor je neznatno izmijenio tekst. Ponovno štampano s dozvolom autora u istoimenom časopisu.

<sup>b)</sup> <sup>c)</sup> Kako u nas nema jedinstvene terminologije za Hajdegerove temeljne pojmove *das Sein* i *das Seiende*, prilikom prevodenja engleskih pojmova *Being* (*das Sein*) i *existing reality* (*das Seiende*) držao sam se termina Biće i postojeća realnost. — Prim. prev.

<sup>1)</sup> „*Vorwort zur dritten Auflage*”, *Vom Wesen des Grundes* (Frankfurt: 1949), str. 5.

<sup>2)</sup> (Frankfurt: 1950.) Str. 7—68. Brojevi u tekstu odnose se na stranice te studije.

---

## 1

Šta je izvor umjetničkog djela, pita Hajdeger. Izvor treba razumjeti kao porijeklo suštine stvari o kojoj se radi, u našem slučaju umjetničkog djela (strana 7).

Ništa ne izgleda lakše nego odrediti izvor umjetničkog djela. Ono izvire iz umjetnika. Ali poslije zrelijeg razmišljanja, mogli bismo isto tako kazati da je umjetničko djelo izvor umjetnika. Bez zamisli umjetničkog djela i pokušaja da se ono ostvari, ne bi bilo ni umjetnika. „Nema jednog bez drugog”, s pravom tvrdi Hajdeger. „U isto vrijeme”, dodaje on, „ni jedno nije isključivo pomoću drugoga”. U području umjetnosti dolazi do njihovog međuodnosa. Umjetnost okružuje oboje. I umjetnik i umjetničko djelo izvode porijeklo svojih imena iz umjetnosti (7).

Tako nas pitanje o izvoru umjetničkog djela vodi k pitanju o suštini umjetnosti. Ali bez poznavanja suštine umjetnosti, ne možemo odrediti suštinu umjetničkog djela. Vrtimo se u krugu (8). To ni najmanje ne začuđuje. Mi se uvijek krećemo u krugu kad imamo posla sa ljudskim pothvatima ili ljudskom egzistencijom kao cjelinom, kao što je to Hajdeger pokazao u *Sein und Zeit*. Čovjek se projicira, i ostvarenjem te projekcije, on se ostvaruje, on postaje ono što jest. Tu imamo kružnu strukturu ljudske egzistencije. Ostvariti se, znači uskočiti u krug ljudske egzistencije. To nije začarani krug. To nije niti veselje bez kraja<sup>d)</sup> niti „briga bez kraja”<sup>e)</sup> sve dok je autentično „ja”<sup>f)</sup> izvor i cilj ljudske egzistencije.

Izvor i cilj upravo se javljaju u međuodnosu. To isto važi za umjetnost i umjetničko djelo. Umjetnost je i izvor i cilj umjetničkog djela. Ali mi moramo da izvedemo taj krug. I bolje bi bilo da počnemo sa onim što je konkretnije od to dvoje, naime s umjetničkim djelom. Umjetničko je djelo dio cjeline i ono mora otkriti umjetnost. Stoga pitamo: Kakva je priroda umjetničkog djela? — (8).

Da li je to stvar? U vezi s tim pitanjem Hajdeger je mogao istaknuti da Rilke voli da govori o „umjetničkim stvarima”, *Kunstdinge*<sup>g)</sup>. I ne

<sup>d)</sup> Veselje bez kraja je slobodan prijevod izraza merry-go-round koji inače znači vrteška. — Prim. prev.

<sup>e)</sup> Izraz worry-go-round također je preveden slobodno. — Prim. prev.

<sup>f)</sup> Navodi prevodiočevi.

<sup>g)</sup> E. g., pismo Lou Andreas — Salomé, 8. avgusta 1903, ili pismo Klari Rilke, 23. juni 1907.

samo to, Rilke je želio da pravi stvari pomoću svoje umjetnosti, pomoću poezije. Ako zamislimo stvar kao nešto što možemo naći među drugim stvarima, tako da su sve odijeljene jedna od druge, pojam o stvari neće nam pomoći da odredimo suštinu umjetničkog djela ili same umjetnosti. Ali, na koji to način možemo odrediti da stvar osvjetljava umjetničko djelo i da otkriva ono što čini da je umjetničko djelo stvar. Ako slijedimo to pitanje, ono nas neće nikamo odvesti. Ali tu je barem put, tvrdi Hajdeger. Pa čak i da se pokaže da je taj put stranputica ili čorsokak, od toga možemo nešto naučiti što je bitno za naš pothvat. Tako Hajdeger polazi tim putem, nastavlja sve do njegovog kraja, samo da bi shvatio da se mora vratiti i da mora ostaviti stvar izdvojenu. Ali on dobiva nešto što mu pomaže da krene drugim smjerom.

Taj je način razmišljanja veoma karakterističan za Hajdegera i isto tako bitan kao i konačni rezultati njegovog razmišljanja. On otkriva intenzitet kojim Hajdeger postavlja pitanja i istrajnost kojom ih prati. Naime, njegovo je osnovno vjerovanje da je postavljanje pitanja temelj cijelog esencijalnog mišljenja, da svako valjano pitanje sadrži u sebi barem dio odgovora jer pitanje otvara područje gdje bi se mogao naći odgovor. Ako se to ne dogodi, pitanje može barem otvoriti novi vidik i ukazati na smjer kojim bi se iznova započelo.

Zasada naše pitanje glasi: kakva je priroda stvari? Kakvu bismo stvar trebali imati na umu kada to pitanje postavljamo? „Jelena na šumskom proplanku, kukca u travi, vlat trave?“ Namjerno uzimam Hajdegerove primjere. Mi oklijevamo da ih nazovemo stvarima, osjeća Hajdeger. Prije bismo čekić nazvali stvarju, ili cipelu, sjekiru, sat — napravama, oruđima koje upotrebljavamo u svakodnevnom životu. To su „puke“ stvari, kako smo skloni da to kažemo. Možda su te puke stvari najprikladnije da nam otkriju pravu prirodu stvari (11).

Takve stvari nazivamo objektima i postoje definicije o prirodi takvih stvari. Jedna kaže da je stvar „nosilac njenih karakterističnih osobina“ (14). Ali ta je definicija toliko široka da se može primijeniti na sve što postoji, uključujući ljudsko biće. Po drugoj definiciji stvar je „jedinstvo raznovrsnosti čulnih opažanja“. Nema sumnje, to je tačno, baš isto tako tačno kao i prva definicija. Utoliko ima više razloga za sumnju u njenu istinitost, zaključuje Hajdeger (15). Vidimo da on pravi razliku između onoga što je tačno i onoga što je istinito. Tačno ili ispravno može biti rasuđivanje, definiranje.

Istina se ne može potpuno obuhvatiti pojmom tačnosti, istina je otkrivanje bića, tj. onoga što postojeća realnost zbiljski jest. U prije spomenutim definicijama pojedinačna, specifična stvar, poseban par cipela ili poseban vrč, nestaje u širokom općem pojmu. Apstraktan racionalan pojam odgovara svemu što postoji na ovome svijetu. To isto važi i za treću definiciju stvari, naime, da je stvar „sinteza sadržaja i forme” (16). Sve su tri definicije toliko uopćene da zapreću put ka otkrivanju onoga što specifična stvar zbiljski jest (20).

Stoga bi bilo najbolje da napustimo svako teoretiziranje i jednostavno da opišemo posebne stvari, recimo par seljačkih cipela. Hajdeger to čini. A da bismo izbjegli sve općenitosti, on odabire veoma specifičan par seljačkih cipela, onaj koji je Van Gog naslikao (22).

Počnemo li opis sa izjavom da su te cipele napravljene od kože kojoj je dat poseban oblik, još uvijek smo u području naše posljednje definicije stvari kao sinteze sadržaja i forme. Mi se trebamo osloboditi želje za definiranjem. Mi se približavamo istini kad pitamo čemu cipele. One imaju svrhu, one su namijenjene da služe. Tako, moramo ih posmatrati dok odgovaraju svrsi da nam služe. Ali Van Gogova slika, podsjeća nas Hajdeger, pokazuje samo par cipela u praznom prostoru — ništa više. Međutim — Hajdeger sad nastavlja opis na slijedeći način:

„U tamnom otvoru iznošene unutrašnje strane obuće ogleda se muka napornih koraka. U gruboj, teškoj čvrstoći obuće sakupljena je žilava upornost sporoga hoda po prostranim i neprekidno ravnim brazdama na njivi očišćenoj ostrim vjetrom. Koža odaje vlažnost i sitost tla. Potplati su gazili kroz osamljenost poljske staze u sutonu. U tom paru obuće odjekuje tajanstveni zov zemlje; njeno tiho darivanje zorućeg žita i njena neobjašnjiva škrtost u pustoju golotinji zimskoga polja. Ta je obuća ispunjena šutljivom strepnjom za svakidašnji kruh, nijemom radošću pobjede nad oskudicom, zabrinutošću prije časa poroda i drhtanjem pred prijetnjom smrti. Ta obuća pripada zemlji i dobro je zaštićena u svijetu seljanke” — [22 i d.].

Da li je to lijep opis ili se Hajdeger zanio u svojoj mašti. Ne pokazuje li Van Gogova slika jednostavno par iznošenih cipela koji očigledno pripada seljanki. Hajdeger je predvidio taj prigovor u kom se ne prihvaća ništa izvan činjenice da su te cipele bile prosto iznošene od seljanke. Na taj prigovor Hajdeger uzvraća pitanjem da li je „to jednostavno nošenje uistinu tako jednostavno” (23). Sve je to prije rečeno,

tvrdi dalje Hajdeger, seljanka je bila toga svjesna kad god je odlagala cipele uvečer nakon napornog dana i kad bi ih ponovo uzimala u osvit ranog jutra ili kad se ne bi na njih osvrnula za praznike (23).

Možda već sumnjamo u valjanost našega prigovora. Hajdeger nije pokušao da opiše par cipela kao objekt slike, već kao stvar koja otkriva svoju pravu prirodu u onome čemu služi. Cipele na slici koristile su seljanki, kao takve su i naslikane, one nisu nov bezličan par cipela što dolazi iz tvornice. Cipele na slici spadaju među one mnoge stvari čija upotreba sačinjava egzistenciju seljanke. Ako se ne podsjetimo na egzistenciju seljanke kad gledamo te cipele, nećemo vidjeti cipele kao stvari, tj. unutar cijelog sklopa njihove korisnosti. Te cipele i slične stvari odražavaju svijet seljanke kroz korist koju pružaju. Ta korisnost čak i ne iscrpljuje njihovu pravu prirodu. Takve stvari kao par cipela služe samo kad su pouzdane. Upravo pomoću pouzdanosti takvih stvari, kao što su cipele, seljanka se osjeća sigurnom u svom svijetu. Svijet i zemlja jesu s njom i s onima koji postoje na njen način samo pomoću takvih „pukih“ stvari kao što su par cipela. Lažnost izraza „pukih“ je očigledna, zaključuje Hajdeger (23).

Van Gogova slika je pomogla Hajdegeru da otkrije nešto o pravoj prirodnoj stvari za svakodnevnu upotrebu, posebnim tipovima stvari (Zeug). To je njihova pouzdanost. Ali pouzdanost nije ograničena na takve stvari. Još nismo naučili što čini da stvar jeste stvar, njen *Dingheit* (24). Još smo manje otkrili što umjetničko djelo čini umjetničkim djelom, *das Werkhafte des Kunstwerkes* (28). A ipak smo, sasvim slučajno, naučili nešto o važnosti umjetničkog djela. Van Gogova slika otkrila nam je što seljačke cipele uistinu i zbiljski jesu. Tako umjetničko djelo otkriva pravo biće stvari, ono otkriva istinu (24). Hajdeger poima istinu uvijek u smislu *aletheia*, neskrivenosti postojeće realnosti, tj. njenog bića. Tako Hajdeger zaključuje: otkrivanjem prave prirode ili stvarnog bića stvari ili, općenito govoreći, postojeće realnosti umjetnost utvrđuje istinu pomoću umjetničkog djela. Tu se istina poima kao nešto što se događa, što se zbiva. Istina je događaj u doslovnom smislu riječi (25). Događaj<sup>8)</sup> vuče korijen od *ex-venire*, proizaći. Istina pojmljena kao događaj znači da je istina nešto što proizlazi, što izlazi na vidjelo, što se diže iz skrivenog u neskriveno. Da Hajdeger piše na engleskom, on bi ovdje sasvim dobro upotrebio etimologiju „događaja“, kao što sam ja to učinio, da bi seman-

<sup>8)</sup> Engl. event. — Prim. prev.

tički podržao svoje poimanje istine i da bi ga razgraničio od pojma tačnosti što se pojavljuje u sudu.

Poimanje umjetnosti kao otkrivanja istine zacijelo se razlikuje od starodrevnog poimanja po kojem je umjetnost podražavanje i predstavljanje realnosti i po kojem se umjetnička istina sastoji u tome da predstavljene stvari odgovaraju realnosti. Nismo na pravom tragu, tvrdi Hajdeger, ako kažemo da umjetnost predstavlja opću suštinu stvari. Jer, gdje je ta opća suština kojoj bi moglo odgovarati umjetničko djelo i na koji bi joj način ono moglo odgovarati. Kakvoj suštini stvari treba da odgovara grčki hram? Ili Helderlinova himna „*Der Rhein*”, iako se njen naslov odnosi na nešto tako konkretno kao što je ta rijeka? — (26).

Skrenuli smo i zašli u ćorsokak. Ali to skretanje nije bilo uzalud. Posebno umjetničko djelo koje predstavlja stvar nije nam pomoglo u pokušaju da utvrdimo ono što stvar čini stvari, već nas je naučilo nečemu o umjetničkom djelu, naime da ono iznosi na vidjelo pravu prirodu ili biće postojeće realnosti, da ono otkriva istinu. Hajdeger poima biće i istinu kao isto. To ne znači da su oni identični, već da pripadaju jedno drugom. Njegova naredna pitanja jesu: što je sama istina s obzirom na to da se ona katkada ostvaruje u umjetnosti? I kakva je priroda tog ostvarenja.

## 2

Da bi se našao odgovor na ta pitanja Hajdeger ponovo počinje s opisom posebnog umjetničkog djela. Ovaj put on odabira zgradu, grčki hram. Taj je izbor učinjen sa svrhom. Grčki hram ne podražava ništa što pripada vanjskoj realnosti. On samo stoji tu usred krša stjenovite doline (30 i drugo). Evo Hajdegerovog opisa:

„Građevina čuva kip božji. Skrivajući kip na taj način, ona ga ostavlja u otvorenoj dvorani stupova, u svetom okrugu. To prisustvo boga prožima hram. Prisutnost boga određuje po sebi širenje i granice okruga kao svetoga područja. Hram i njegov okrug ne gube se u neodređenom. Upravo podizanje hrama stvara i istovremeno oko sebe sakuplja jedinstvo onih težnji i odnosa u kojima rođenje i smrt, nesreća i blagoslov, pobjeda i sramota, istrajnost i propast poprimaju karakter i tok ljudskosti u njenoj sudbini. Sveodređujuća širina tog otvorenog područja odnosa jest svijet tog historijskog naroda. Pomoću toga svijeta i unutar toga svijeta

narod se vraća samom sebi radi ispunjenja svoje sudbine.”

Zaustavimo se na trenutak da razmotrimo što je Hajdeger rekao. Hram utjelovljuje svijet naroda. Šta Hajdeger želi reći kad kaže „svijet”? Da bismo razumjeli taj pojam, moramo spojiti Hajdegerovo kratko objašnjenje svijeta u ovoj studiji sa prethodnim objašnjenjima u *Sein und Zeit* i *Vom Wesen des Grundes*.

Svijet u ovom smislu u kojem Hajdeger upotrebljava tu riječ, kad se poziva na čovjekovo temeljno stanje bića „bivajućeg u — svijetu”, nije naša okolina niti zbir ukupnih objekata u vanjskoj realnosti. Taj svijet ne sadrži objekte, on je neobjektivan. Mi govorimo o američkom svijetu ili o svijetu Getea ili o svijetu staroga vijeka i mislimo na individualan neobjektivan svijet. Seljanka ima svijet. Svako ljudsko biće ima svoj svijet.

Da bismo razumjeli Hajdegerovo poimanje svijeta moramo imati na umu razliku između postojeće realnosti, *das Seiende*, i bića postojeće realnosti, *das Sein des Seienden*. Čovjek postoji na takav način da on ne samo da se ne prevazilazi prema ostvarenju svojih mogućnosti, već on i prevazilazi stvari koje ga okružuju prema njihovom biću tako da mu one otkrivaju ono što jesu. Obje su forme prevazilaženja zavisne jedna o drugoj, jedna nije bez druge, one su isto. Na primjer, kamen, stijena nije u svijetu čovjeka samo objekt koji ima takve i takve dimenzije, takvu i takvu težinu, boju, oblik, fakturu itd. On se može otkriti meni kao nešto što *jest* prikladno oružje, ako sam u opasnosti pa se moram odbraniti. Ili mi se može otkriti kao nešto što *jest* prikladni građevni materijal ili se može pojaviti kao nešto što *jest* lijepo. Obično kažemo da ovisi o situaciji što kamen ili stijena *znače* za mene. Ta takozvana situacija stvarno je dio područja mojih mogućnosti od kojih primam upute radi njihovog ostvarenja. To područje mojih mogućnosti je sjedinjeno, međusobno povezano područje bića, to jest sve stvari postojeće realnosti koje su mi poznate javljaju se ovdje kao ono što *jesu*. Kamen se može samo otkriti kao oružje u sjedinjenom području bića koje otkriva opasnost. I to otkrivanje opasnosti jedino je moguće na osnovu razotkrivanja još šireg područja bića i tako dalje sve dok ne dođemo do razotkrivanja cijelog poznatog područja postojeće realnosti koje se odnosi na njeno biće. To područje bića, taj jedinstveni sklop odnosa *jest* svijet i kao takav on otkriva meni moje mogućnosti, on sadrži moju sudbinu. Bez toga svijeta ne bih bio kadar da reagiram na vanjsku realnost i da

postojim kao što postojim. Imati svijet ili biće — u — svijetu, kao što Hajdeger kaže, znači da čovjek postoji prevazilaženjem postojeće realnosti, uključujući sebe, u pravcu bića koje uključuje mogućnost da bude svoje ja. Čovjekovo temeljno stanje bića, njegovo biće — u — svijetu, jest prevazilaženje.<sup>4)</sup> Svijet je tako jedinstven da se čovjekovo djelovanje ne može okarakterizirati ni na jedan drugi način nego izjavom da on djeluje kao svijet. Hajdeger kaže „*die Welt weltet*“<sup>5)</sup>. I on sažima djelovanje samog svijeta u ovim riječima: „Svijet je uvijek — neobjektivno područje kojem smo podvrgnuti sve dok nas tokovi rođenja i smrti, blagoslova i prokletstva izlažu biću. Gdje god i kad god se donose bitne odluke naše historije, kad god se one prihvaćaju od nas ili napuštaju, pogrešno ocjenjuju ili ponovno vrednuju, svijet djeluje kao svijet, *da Weltet die Welt.*“ — (33).

S tim citatom vraćamo se k izučavanju umjetničkog djela. Sad možemo razumjeti šta Hajdeger misli kad kaže u svom opisu grčkog hrama da on utjelovljuje svijet historijskog naroda. To otkriva važno obilježje umjetničkog djela. Umjetničko djelo podiže svijet (33). Pogledamo li ponovo opis Van Gogove slike, prepoznamo da je to isto obilježje bilo tu također implicirano: cipele odražavaju svijet seljanke. Ali je Hajdegerov prijašnji zaključak bio sveobuhvatniji. On je glasio: umjetničko djelo utvrđuje istinu (24, i d.). Obje tvrdnje pripadaju jedna drugoj. Umjetnički svijet uspostavlja istinu pomoću podizanja svijeta. Taj je svijet, međutim, područje koje prevazilazi vanjsku realnost, on je neobjektivan. Umjetničko je djelo nezamislivo bez vanjske realnosti. Stoga podizanje svijeta može samo biti jedno obilježje istine koja se uspostavlja u umjetničkom djelu. Komplementarno obilježje postat će očigledno u nastavku Hajdegerovog opisa grčkog hrama: Stojeći tu građevina počiva na stijeni. To počivanje na stijeni čini da stijena odaje tajnu njene nepokorne i još nepotčinjene snage izdržavanja i istrajavanja. Stojeći tu, građevina odolijeva oluji što bjesni nad njom i tako otkriva pravu prirodu oluje u njenoj snazi. Blještavi sjaj kamena, prividno tako sjajan samo milošću sunca, stvarno čini očiglednim svjetlo dana, ogromno prostranstvo neba, tamu noći. Čvrsti hram što visoko stremi čini vidljivim nevidljivi prostor zraka. Nepomućeni mir tog zdanja opire se ogromnim morskim talasima i kontrastom čini očiglednim njihovo propinjanje. Stablo i trava,

<sup>4)</sup> Cf. *Sein und Zeit* (Halle: 1941), str. 63—88, i *Von Wesen des Grundes*, str. 17—39, osobito str. 18 i 34 i d. Primjeri su moji.

<sup>5)</sup> Svijet svijeti. — Prim. prev.



orao i bik, zmija i cvrčak poprimaju izgled samo pomoću kontrasta i tako se pojavljuju kao ono što jesu. To nastajanje i pojavljivanje po sebi kao cjelini Grci su veoma rano nazivali Φυσικ. On<sup>1)</sup> razjašnjava istovremeno ono na čemu i u čemu čovjek temelji svoje postojanje.

Mi to nazivamo zemljom. (31)

U tom opisu imamo zajedno oba obilježja umjetničkog djela. Ono podiže svijet, ali je također iz zemlje. Hram stoji na stijeni, sačinjen je od kamena, diže se u širokom prostranstvu zemlje. Kakva je prava priroda zemlje u smislu u kojem Hajdeger upotrebljava tu riječ? Njegov je komentar slijedeći: „Ne bismo trebali povezivati tu riječ niti sa pojmom mase materije niti planete.” — (31). Zemlja je komplementarna suprotnost Bića kao cjeline, grčkog *Physis* i ograničenijeg područja bića koje Hajdeger naziva svijetom. Odnos zemlje i svijeta je odnos postojeće realnosti i bića postojeće realnosti. Dok su nam Biće i svijet stalno otvorena otvorenost, zemlja je stalno zatvorena u sebi. Ona čuva i skriva svoju tajnu. Ona ne pokazuje nikakvo otvaranje bez obzira koliko mi u nju prodirali. Mi možemo razbiti stijenu i izmjeriti njenu masu, stijena će ostati povučena u sebi. Mi možemo prelamati svjetlo i izmjeriti valove boja. Boje će nestati u naučnoj analizi. Značenje je boje da sjaji i ništa drugo. „Zemlja se pokazuje samo kao ono što jest kada ostaje neotkrivena i neobjašnjena.” — (36). Zemlja je, u suštini, povučena u sebe i može postati očigledna samo kao takva: neotkrivljiva (35 i d.).

Zemlja postaje očigledna po sebi kad se javlja u otvorenosti Bića kao cjeline ili u otvorenosti svijeta, ograničenijeg područja bića. Istovremeno, zemlja upija, skriva i čuva biće, svijet. Biće, *das Sein* obraća se zemlji, *das Seiende* kao svom skrovištu i čuvaru (37).

Opisom hrama pokušalo se iznijeti na vidjelo taj međuodnos svijeta i zemlje. U podizanju svijeta umjetničko djelo upotrebljava zemlju, tj. zemaljski materijal, stijenu, boju, ton, riječi, kada mislimo na cijelo područje umjetnosti. Ali u umjetničkom djelu taj se materijal ne koristi na isti način kao u proizvodnji oruđa, gdje materijal „nestaje u svojoj upotrebljivosti” (35). Umjetničko djelo, naprotiv, iznosi na vidjelo pravu prirodu materijala. Samo sada, zadržana u otvorenosti svijeta umjetničkog djela, stijena otkriva suzdržanu snagu i čvrstinu, boja svoj sjaj, ton svoj pravi zvuk, riječ svoj smisao. Umjetničko djelo podiže svijet uspostavljanjem svijeta na zemlji. Istovremeno, držanjem zemlje u otvorenosti svijeta, umjetničko djelo čini da

<sup>1)</sup> Φυσικ — Prim. prev.

zemlja bude očigledna kao takva: povučena u sebe, tj. ono ponovno postavlja zemlju kao zemlju (35).

„Podizanje svijeta i ponovno postavljanje zemlje jesu dva bitna obilježja koji sačinjavaju umjetničko djelo. Oba zajedno pripadaju jedan drugome kao jedinstvena cjelina.” — (36 i d.). Upravo to jedinstvo svijeta i zemlje tražimo u umjetničkom djelu kad ga zamišljamo kao počivanje u sebi, u potpunoj samo-smirenosti. I upravo to smireno jedinstvo svijeta i zemlje sačinjava istinu umjetničkog djela (37).

Samo-smirenost umjetničkog djela nikako ne isključuje pokret, već je rezultat sukoba, sukoba između svijeta i zemlje. Priroda toga sukoba je ovo: Svijet, počivajući na zemlji, upinje se da podigne zemlju iznad sebe. Zemlja, međutim, teži da svijet uvuče u sebe, da ga okruži, zadrži i čuva. U tom sukobu svaki se od protivnika bori za samopotvrđivanje, svaki od protivnika podiže drugog da bi održao samoga sebe, svoju suštinsku prirodu (37 i d.). I upravo umjetničko djelo podizanjem svijeta i ponovnim uspostavljanjem zemlje započinje i dovršava taj sukob (38). Taj sukob ostaje neriješen i ta je nerješivost njegovo presudno obilježje i prema tome, presudno obilježje umjetničkog djela. Iznošenjem nerješivosti sukoba između svijeta i zemlje, umjetničko djelo ostvaruje istinu. Ako imamo na umu da je svijet uvijek otvoreno razjašnjeno područje bića, dok je zemlja uvijek zatvoreno, skriveno područje postojeće realnosti, istinu možemo dokučiti više u korijenu: istina, budući svojstvena umjetničkom djelu, javlja se „kao sukob između razbistrenja i skrivenosti u suprotstavljanju svijeta i zemlje, bića i postojeće realnosti” (51).

Možda je ovo pravo mjesto da se za trenutak zaustavimo i da se zapitamo da li je Hajdegerov pojam istine takav da se ne protivi uobičajenom poimanju istine kao ispravnosti rasuđivanja, gdje iskaz odgovara realnosti, već da ga sadrži. Ako je to tačno, Hajdegerovo poimanje istine obuhvaća čak prirodu takve obične istine kao npr. iskaz da se ovaj prsten sastoji od zlata. Pretpostavlja se da umjetničko djelo donosi istinu po sebi, ne istinu neke baš posebne prirode. Da bismo povezali ta dva poimanja istine, započnimo s pitanjem: Što moramo znati da bismo dali takav iskaz da je taj prsten zlato? Mi već moramo znati što zlato jeste. I ne samo to, cijelo područje u kojem se zlato javlja, kao nešto što se razlikuje od drugih stvari, mora nam se otkriti. Inače ne bismo imali nikakve smjernice za otkrivanje i iskazivanje istine o komadu zlata. Realnost, kao jedinstvena cjelina, mora nam biti otkrivena, s obzirom na ono što ona jest da bi se nešto

posebno moglo otkriti u svom biću, da bismo mogli kazati: ta posebna stvar je ovo ili ono. Istiniti iskaz jedino je moguć na osnovu istine uopće (40 i d.). I istina uopće mora se shvatiti kao neskrivenost postojeće realnosti kao cjeline u svom biću. Neskrivenost pretpostavlja skrivenost iz koje se skriveno diže u otvoreno područje bića i razjašnjava s obzirom na ono što jest. Neskrivenost i skrivenost pripadaju jedno drugom. Obje zajedno čine istinu, ma kako to izgledalo na prvi pogled paradoksalno.<sup>5)</sup> Prije smo vidjeli da istina nije nešto što je zauvijek fiksirano. To znači da nam se postojeća realnost ne otkriva cijelo vrijeme i uvijek na isti način. Kada mi se data situacija otkriva kao opasna, sva se postojeća realnost vidi u svjetlu te opasnosti. Samo kad smo ja i cijela postojeća realnost izloženi tom svijetlećem svjetlu, nešto mi se može otkriti kao sredstvo zaštite. Evo kako tumačim Hajdegerove riječi: „U središtu postojeće realnosti kao cjeline postoji otvoreno mjesto. Postoji svijetljenje [*Lichtung*].” — 41). Hajdeger također govori o „svijetlećem središtu” (*liehtende Mitte*). Mi vjerovatno moramo zamisliti taj *Lichtung* kao otvoreno područje bića koje svijetli u svojem vlastitom svjetlu i rasvjetljava postojeću realnost što se javlja u njemu. „To otvoreno središte nije zatvoreno postojećom realnošću, već samo svijetleće središte kruži oko svega što postoji (41).

...Zahvaljujući tom svijetlećem svjetlu, postojeća realnost (uključujući nas) je u izvjesnim i promjenljivim stepenovima neskrivena i nezatajena.” — (42).

Naš navedeni primjer može također raščistiti izvjestan i promjenljiv stepen neskrivenosti. Otkriće opasnosti može dovesti do otkrića sredstva zaštite. Kad se to događa, to se događa na račun svega drugog. U svjetlu opasnosti ljepota okolnog predjela, na primjer, ostaje nam skrivena.<sup>6)</sup> Neskrivenost i skrivenost, rasvijetljenost i prikrivenost pripadaju jedno drugom. Stoga Hajdeger kaže: „Istina je praiskonski sukob između rasvjetljavanja i prikrivanja.” — (44). Ili da se paradoksalno izrazimo: „Istina je u svojoj suštini ne-istina.” — (43). Ne-istina znači, naravno, prikrivanje bića, ne lažnost. Postoje različiti načini na koje nam se realnost prikriva, u osnovi to su dva načina. Nešto je meni potpuno prikriveno, ako ne mogu kazati da išta o tome otkrivam izuzev da *jest* (42). Tada to nema značenja, to je tajna, misterija. To je npr. slučaj kad netko, kome je svijet bakterija nepoznat, vidi kulturu bakterije kroz mikroskop. Ona za njega nema nikakvog zna-

<sup>5)</sup> *Vom Wesen der Wahrheit* (Frankfurt: 1949), str. 17, 19 i d.

<sup>6)</sup> Primjeri su moji.

čenja, on ne zna što je ona, ona je misterija. Ali postoji također prikrivanje u području neskrivenog, kao što smo to vidjeli u našem prošlom primjeru. Stvari postojeće realnosti mogu se pojaviti djelomično blokirane, zastrte, iskrivljene. Cijela istina ili neskrivenost povezana je sa te dvije osnovne forme prikrivanja i ona ne određuje samo naša naučna otkrića, već i naše ponašanje, naše odluke (42). Svijet pripada otvorenom području neskrivenosti bića. Otvoreno sačinjava „svjetlo koje obasjava tokove bitnih uputa [Weisungen] koje slijedimo u donošenju naših odluka” (43). I zemlja pripada otvorenom (43), „ona se u njemu diže kao nešto što se skriva... zemlja prožima svijet, svijet se temelji na zemlji kad god se istina zbiva kao praiskonski sukob između rasvjetljavanja i prikrivanja.” (44). Istina se zbiva npr. u stajanju hrama i u Van Gogovoj slici (44). Istina u smislu tačnosti samo je jedan način na koji se realnost pojavljuje neskrivena. Ona je samo jedna istina, ne istina po sebi. Umjetničko djelo, međutim, insistira Hajdeger, ne otkriva samo nešto istinito, već samu istinu. Vidimo „samu neskrivenost u odnosu prema postojećoj realnosti kao cjelini” (44). Istina koja „djeluje” u Van Gogovoj slici ne sastoji se u otkrivanju objekta, kao što je to par cipela. Slika predstavlja cipele, bez sumnje, ali ona također otvara jedan cijeli svijet i baca svjetlost na jedinstvenu cjelinu postojeće realnosti. Stoga Hajdeger kaže da u umjetničkom djelu sve što postoji postaje zbiljskije egzistentno, „alles Seiende, Wird seinder” (44). Na taj način nešto što postoji odražava biće — i biće postaje egzistentno. Hajdeger kaže: „Istina se uspostavlja u nekoj postojećoj realnosti na takav način da to samo ispunjava otvorenost istine. (51 i d.). U umjetničkom djelu istina je utjelovljena. Sukob između rasvjetljavanja i prikrivanja u suprotstavljanju svijeta i zemlje ponovno se uspostavlja u zemlji i učvršćuje se. To ne znači da se sukob ukida. Naprotiv, prava napetost i dubokounutarnji intenzitet borbe kojom su se suparnici uhvatili u koštac i kojom su jedan drugoga izazvali, napinje se i učvršćuje pretpostavljanjem strukture (Gestalt) u umjetničkom djelu. To je suštinska priroda umjetničke strukture kako je Hajdeger poima (51 i d.)<sup>7)</sup>.

i) Citavo biće postaje bićevitije. — Prim. prev.

<sup>7)</sup> Na tom mjestu (51 i d.) Hajdeger naziva sukob između svijeta i zemlje „Riss” što ne znači „prazninu”, „Kluft”, već „prisnu međuzavisnost suparnika”, „die Innigkeit des Sichzugehörens der Streitenden”. Hajdeger nastavlja: „Der Riss ist das einheitliche Gezüge von Aufriss und Grundriss, Durch — und Umriss.” Riss u tom smislu, implicirajući spomenute izvedenice, lako dovodi do pojma Gestalt (struktura). To se ne može adekvatno prevesti na engleski. Cijeli bi se tok misli mogao samo parafrazirati na engleskom i termin „napetost” za Riss može samo ukazati na njemačku implikaciju punog „obrisa” sukoba.

Mi smo razjasnili istinu onako kako smo mogli. Utvrdili smo da je jedan način, na koji istina djeluje umjetničko djelo.<sup>8)</sup> A sad moramo razmisliti o našem prvobitnom pitanju koje se tiče izvora umjetničkog djela. Očigledno je da je njegov izvor njegov stvaralac, umjetnik. Moramo li sad zaći u misteriju umjetničkog stvaranja? Ne. Jer, umjetnik nas ne zanima, već samo činjenica da je umjetničko djelo stvoreno. „Prosti *factum est*“, kako kaže Hajdeger, je svevažeća stvar u umjetničkom djelu (53). Stoga ta činjenica da je nešto stvoreno mora biti naročito očigledna u umjetničkom djelu, tako da na nas čini utisak njegova puka egzistencija, dok prihvaćamo kao gotovu činjenicu stvaranje drugih stvari, para cipela, čekića, stolice. To je stvarno tako. Činjenica da je stolicu netko napravio zaboravlja se. Mi se samo pitamo da li ona kako treba ispunjuje svoju svrhu. Ta činjenica stvaranja nestaje pred korisnošću i pouzdanošću takve stvari kao što je stolica (53). Sasvim je drukčije u umjetničkom djelu. Ono nema nikakvu drugu svrhu nego da bude tu, tj. da bude stvoreno. Ta činjenica da tu *jest* takvo stvaranje kao što je umjetničko djelo, nije ni- pošto samorazumljiva. Naprotiv, ona je neobičan događaj. Neobičan, jer naš svako istinsko umjetničko djelo ispunja divljenjem pukoj činjenici da ono postoji, da je ono bilo i da je moglo biti stvoreno. Čudo stvaranja svojstveno je svakom istinskom umjetničkom djelu i proističe iz njega, jer je istinsko umjetničko djelo nešto dosada nezamislivo, jedinstveno i neobično. „Područje neobičnog, nepoznatog, otvara se, i ono što se dosada pojavilo kao obično, poznato, uništeno je. To je osobina svakog istinskog umjetničkog djela, obilježje koje Hajdeger naročito naglašava. Umjetničko nas djelo prenosi u jedno novo područje, koje iznenada otvara, i „mijenja naš uobičajeni odnos prema svijetu i zemlji, tako da mi obustavljamo cijelo naše uobičajeno djelovanje, procjenjivanje, saznavanje i posmatranje te podliježemo istini koja se događa u umjetničkom djelu *in der im Werk geschehenden Wahrheit*“ (54). Mi možemo ilustrirati djelovanje umjetničkog djela, koje rezultira iz puke činjenice njegovog postojanja, Rilkeom koji, u prisustvu starodrevnog torza Apolonovog, zaključuje poemu o toj statui uzvikom: „Treba da izmijeniš svoj život.“<sup>9)</sup>

<sup>8)</sup> Za druge načine na koje istina djeluje vidi *Holzwege*, str. 50.

<sup>9)</sup> *Ausgewählte Werke*, I (Leipzig: 1938), str. 141. Primjer je moj.

Ta ilustracija otkriva istovremeno da umjetničko djelo može samo biti događaj u kojem se istina „događa”, ako umjetničko djelo nalazi one koji shvaćaju istinu otkrivenu njime i koji su tom istinom zaokupljeni. Postupajući tako, oni je održavaju i čuvaju. Bez svojih čuvara umjetničko je djelo objekt među drugim objektima. Njemu treba ljudski odziv na jedinstvenu činjenicu njegova postojanja, koja se sastoji u „preinačavanju neskrivenosti postojeće realnosti, a to znači bića” (59). Ako umjetničko djelo treba da funkcionira kao umjetničko djelo, moramo razmotriti i umjetnika stvaraoca, koji istini daje strukturu i čuvare umjetničkog djela koji održavaju istinu na njima svojstvene načine. Sad možemo kazati što je umjetnost. Umjetnost (koja okružuje i umjetničko djelo i umjetnika) je „stvaralačko održavanje istine u umjetničkom djelu” (59). U tom formuliranju obuhvaćeni su i stvaralac i čuvari.

Temeljno se otkrivanje istine zbiva u jeziku. Izvor jezika je poezija. Stoga je sva umjetnost poetska ili, kako kaže Hajdeger, „suština je umjetnosti poezija” (62). A „suština je poezije temelj istine” (62). Riječ „temelj” (Stiftung) upotrebljava se ovdje u tri značenja: (1) davanje; (2) utemeljivanje; (3) započinjanje (62). Umjetnost kao temelj istine daje i utemeljuje i započinje nešto za što ne postoji zamjena u postojećoj realnosti. Uspostavljanje umjetnosti je nešto što je pridodato postojećoj realnosti, dodatno obilje, dar. Istovremeno umjetnost utemeljuje, čineći od zemlje temelj na kojem naša egzistencija počiva. Na trećem mjestu, umjetnost je započinjanje utoliko ukoliko stalno iznova otvara borbu istine, suprotstavljanje između svijeta i zemlje (62 i d.).

## 4

U zaključku pogledajmo kako dobro Hajdegerove ideje odolijevaju kad se ispituju na posebnom umjetničkom djelu. Za tu svrhu odabiremo Kitsovu<sup>4)</sup> „Odu grčkoj urni”. Ta je pjesma, izgleda, naročito prikladna za takvo ispitivanje, utoliko što tu imamo umjetničko djelo koje kao svoj predmet ima umjetničko djelo. Kits nam to, izgleda, olakšava, jer on sam ukratko izlaže istinu koju pjesma utvrđuje: „Ljepota je istina, istina ljepota”. Hajdeger to isto kaže o odnosu ljepote i istine u umjetničkom djelu. „Ljepota nije nešto što postoji pored te istine... Ljepota je pojavljivanje... istine u umjetničkom djelu kao umjetničkom djelu.” — (67).

<sup>4)</sup> Džon Kits (John Keats, 1795—1821), engl. pjesnik, istaknuti romantičar. — Prim. prev.

Kako se istina pojavljuje u Kitsovoj „Odi...“? Ona se javlja kao ljepota urne i kao ljepota cijele pjesme. Sa pojmom ljepote povezujemo ideju harmonije, ravnoteže, mirnoće. A to pretpostavlja dvije komplementarne suprotnosti, koje su se pomirile jer su u ravnoteži. Prolazni trenuci zemaljskog života u vezi sa urnom u pjesmi — „ludo traganje“, „nastojanje da se pobjegne“, sviranje „frula“ i lupanje „dairaeta“, te „ludi zanos“ — podignuti su u svijet umjetnosti i učinjeni vječnim. Čežnja, bol i sreća, tako prolazni i zagonetni na zemlji, sad su vječni u umjetničkom djelu i tako oni zbiljski jesu. Hajdegerova suprotstavljanja, svijet i zemlja, pojavljuju se u pjesmi kao vječnost u umjetnosti i prolaznost na zemlji. Svijet i zemlja pripadaju jedno drugom i postali su jedno.

Oblik nam urne govori istu priču. On nam ocrta (atički<sup>1)</sup> svijet („O atički obličje!“) i ljepota njegovog oblika odražava stav ravnoteže i harmonije („Divnog li sklada!“). Taj stih, izgleda, ilustrira Hajdegerovu opću tvrdnju da se „istina uspostavlja u postojećoj realnosti na takav način da to samo [u pjesmi lijepo-oblikovana urna] ispunjava otvorenost istine“ (u pjesmi stav ili duh atičkog svijeta) (51 i d.). „O atički obličje! Divnog li sklada!“ Taj stih također sažima veliki zadatak umjetničke strukture, *Gestalt*. Hajdeger misli na isto kad tvrdi da *Gestalt* sačinjava učvršćivanje sukoba između svijeta i zemlje, rasvjetljavanje i prikrivanje bića (52). Ta paradoksalna dvostrukost umjetničke strukture određuje cijelu strukturu Kitsove „Ode...“ i intonirana je kao njena tema na samom početku kad se urni obraćamo kao „posvojčetu Tišine... koje može ispričati /Cvjetnu priču ljepše nego naša rima...“ Ova tema da tišina umjetničke forme govori, provlači se kroz cijelu pjesmu:

Pjesme što čujemo drage su, al' draže  
još su nečuvene...

I opet u posljednjoj kitici:

Ti, šutljivi obličje, mučiš naše misli  
kao vječnost...  
ti kažeš da je  
„Ljepota istina, istina ljepota...“

No možda je pjesma o umjetničkom djelu suviše uposebljena da bi poslužila za valjano ispitivanje Hajdegerovog poimanja umjetnosti. Stoga učinimo još jedan pokušaj. Ovaj put oda-

<sup>1)</sup> Pridjev od riječi Atika, poluotok i pokrajina u Grčkoj sa glavnim gradom (ujedno Grčke) Atenom.  
—Prim. prev.

birem njemačku pjesmu, najkraću, najjednostavniju, najpoznatiju i možda najsavršeniju lirsku pjesmu na njemačkom, kako to mnogi često tvrde, „Lutaoce noći“<sup>1)</sup>). Getea:

Ueber allen Gipfeln	Vrh svih bregova
Ist Ruh,	Sad mir počiva,
In allen Wipfeln	U svim krošnjama
Spürest du	Živa daha
Kaum einen Hauch;	Nema,
Die Vögelein schweigen	Utihnule ptice
im Walde	U drveću,
Warte nur, balde	Čekaj, skoro ćeš i ti
Ruhest du auch.	Ko one usnuti. <sup>10)</sup>

Ta se pjesma često navodi i opisuje zato da se izmami iz nje tajne njene ljepote. Ona izgleda suviše skromna da bismo je nazvali utjelovljenjem same istine, suviše jednostavna i prirodna da predstavlja sukob svijeta i zemlje, rasvjetljavanja i prikriivanja. Ali taj utisak može biti samo rezultat neslaganja jednostavne poetske dikcije i teškog filozofskog jezika. To bismo morali imati na umu u našoj daljoj raspravi. Jedna teoretska analiza uvijek će biti na drukčijoj razini od razine pjesme. U našem slučaju Geteove jednostavne stihove treba da povežemo sa Hajdegerovim teškim formulacijama. Ne zaboravimo ni to da je istina kao sukob svijeta i zemlje ista kao Biće, *das Sein des Seienden* te da je Biće i najjednostavnija i najtajanstvenija od svih riječi i pojmova, jer je Biće sušti temelj i prava srž svega što postoji.

Uvijek se smatralo da Geteov „*Nachtlied*“ izražava više od ličnog, trenutnog raspoloženja čežnje za počinkom. Jedan je kritičar čak istaknuo da je pjesma, usprkos svojoj jednostavnosti, sveobuhvatna u vidokrugu, da se kreće u četiri koncentrična kruga, od vanjskog kruga planinskih vrhova (Gipfel) preko krošnji (Wipfel) do ptica u drveću i konačno do najunutarnijeg kruga pjesnikovog „ja“<sup>11)</sup>. Pretpostavlja se da oni predstavljaju četiri različita područja: zemlju, floru, faunu i ljudsko biće. Zajedno oni obuhvaćaju postojeću realnost kao cjelinu. Bez sumnje, ima istine u takvom zapažanju. Ali,

<sup>1)</sup> U prijevodu V. Z. Masuke sa njemačkog pjesma glasi: Vrh svih brda i bregova /Mir počiva/. U svih travki i cvetova/Daha živa, /Nit' talasa pram./ Umuknule ptice gorom, /Čekaj, skorom/Usnućeš i sam./ (V. Pesništvo evropskog romantizma, antologija, sastavio Miodrag Pavlović, Prosveta. Beograd). — Prim. prev.

<sup>10)</sup> Prijevod Longfelov (Longfellow). O njegovom kvallitetu usp. Valter Silc (Walter Silz), „Longfelov prijevod Geteovog *Ueber allen Gipfeln*...“, *Modern Language Notes*, LXXXI (maj 1956), str. 344 i d.

<sup>11)</sup> Navodi prevodiočevi. — Prim. prev.



ne opterećuje li takva karakterizacija pjesmu težinom pod kojom je uništena njena priroda? Planinski vrhovi, krošnje, ptice i ljudsko biće nemaju težinu koja im je pripisana. Nijedno od njih nema svoju vlastitu vrijednost u pjesmi, a još manje vrijednost u odgovarajućem području realnosti kojem svako pripada. Oni su to što jesu kao tačke usmjeravanja prema nečemu izvan njih, što je u korišćenu drukčije. *Gipfel* se ne pojavljuje kao takav, pjesma počinje: „Ueber allen Gipfeln“, a zatim se odmah kazuje ono drugo: „Ist Ruh“. To je Geteovo ime za Biće, vječno, uvijek prisutno, sveprožimajuće.

Den alles Drängen, alles Ringen

Ist ew'ge Ruh in Gott dem Herrn.

Usprkos svem stremljenju, svoj borbi vječni je počinak u bogu našem gospodnjem

Ti stihovi starog Getea kažu isto što i „Noćna pjesma“: *Ist Ruh*“. To okružuje i prožima planinske vrhove, krošnje, ptice i ljudsko biće. Oni ne predstavljaju sebe, već su tu da istaknu to „*Ist Ruh*“ putem kontrasta. Za njih je karakteristično nešto suprotno, neprekidni nemir, promjena; za planinske vrhove putovanje oblaka nad njima i promjenljivo svjetlo na njima, za krošnju šum vjetra, za ptice njihov pjev i let naokolo, za čovjeka njegovo stremljenje i njegova borba. I upravo u tom suprotnom oni su smješteni i zadržani: u miru, tišini. Kako se tišina prirode može shvatiti bilo kojim od naših pet čula? Ne može se, to je nepostojeće. Nepostojeće u postojećoj realnosti je Biće. Pjesma postiže čudo jer postajemo svjesni prisutnosti nepostojećeg, Bića, onog *Ist Ruh*. Pjesma to postiže uzdizanjem planinskih vrhova, krošnji, ptica i ljudskog „ja“ u svijet *Ist Ruh*, tako da oni ispunjavaju njegovu otvorenost, kako bi to Hajdeger rekao.

Odjek sukoba između ta dva područja, mira i promjene, Bića i postojeće realnosti, *das Sein* und *das Seiende* provlači se kroz pjesmu i potpuno se smiruje na kraju. Oba su područja jedno u „prisnosti njihovih suprotnosti“, da parafraziramo Hajdegera (51). Svaki je od njih rasvijetljen i učinjen očiglednim samo putem drugog, bez drugog bi ostao skriven. To je istina koju pjesma utjelovljuje i koju nam saopćava u svakom detalju svoga jezika i strukture, uključujući svoj ritam i rime. Pod tim mislim da su dvije sfere, biće i postojeća realnost, tako međusobno spojene da su besmislene kad se razdvoje. To je razdvajanje čak praktički nemoguće. Ništa se ne kaže o planinskim vrho-

<sup>\*)</sup> Navodi prevodiočevi. — Prim. prev.

vima, izuzev da se dižu u tišinu čistog neba, ništa se ne kaže o krošnjama, pticama i ljudskom ja, izuzev da oni imaju nešto od *Ist Ruh*. Ma kako izgledalo neobično na prvi pogled, Geteova pjesma također potvrđuje Hajdegerovo poimanje umjetničkog djela kao borbe istine, sukoba između svijeta i zemlje, rasvjetljavanja i prikrivanja, bića i postojeće realnosti.

## 5

Mi smo započeli s pitanjem o izvoru umjetničkog djela. Vidjeli smo da umjetničko djelo — a isto tako njegov stvaralac i njegovi čuvari — ima svoj izvor u umjetnosti. To je tako, „... jer je umjetnost u suštini izvor i ništa drugo: jedinstveni način na koji se istina obistinjava, a to znači, da postaje historijska... Kad god se umjetnost događa, tj. kad god postoji početak... tek onda historija počinje ili iznova počinje.” — (65 i 64).

Hajdegerovo konačno pitanje je zašto postavljamo pitanje o suštini umjetnosti. „Mi pitamo — odgovara on — zbog historijskog smisla umjetnosti, njene važnosti u našoj egzistenciji i za nju. Mi postavljamo pitanje o umjetnosti da bismo mogli postavljati dalja pitanja, da li je umjetnost u našem historijskom postojanju izvor ili ne, da li i pod kojim uslovima ona može i mora biti izvor”. (65). Rezultati takvog pitanja mogu možda pripremiti put za dalji razvoj istinske umjetnosti. Hajdeger ne tvrdi da je riješio zagonetku umjetnosti u svom izučavanju. On je smatrao da je njegov zadatak nešto skromniji, naime da prepozna prisutnost zagonetke (66). Tog se gledišta moramo pridržavati u cijelom kritičkom ispitivanju Hajdegerovog izučavanja. Ali, bolje je ostaviti kritiku onima koji osjećaju da su na tom polju kompetentni. Zelio bih da postavim samo jedno pitanje: nije li izvor umjetničkog djela izvor cijele naše egzistencije, ukoliko je ona autentična egzistencija? Nije li istina koja je uspostavljena u umjetničkom djelu suština cijelog istinskog, autentičnog postojanja? Nije samo umjetnik stvaralac, već i svaki autentični ja uvučen u sukob između svijeta i zemlje i angažiran u uspostavljanju te istine. Ili, kao što kaže Rilke, čak se i umjetničko djelo „javlja samo kao sredstvo... postizanja nevinijeg stanja u centru vlastitog bića”<sup>11</sup>). Granice između djela istinskog umjetnika i autentičnog postojanja izgleda da su fluidne. Sam Hajdeger ukazuje na to u

<sup>11</sup>) Pismo Gertrudi Oukami Nup (Gertrud Oukama Knoop), 26. novembra 1921, prijevod, J. B. Greene i M. D. Norton, II (New York: 1948), str. 266 i d.

svom izučavanju kad se na više mjesta poziva na *Werk* uopće, što se na našem engleskom prijevodu moralo pojaviti u ograničenom smislu, kao „umjetničko djelo”, *Kunstwerk*. Dalje, ako je poezija u osnovi cijele umjetnosti, nije li područje poetskog u osnovi sveg autentičnog postojanja? Izgleda da sam Hajdeger ponovo ukazuje u tom pravcu u nekim od svojih novijih studija, osobito u studiji o Helderlinovoj pjesmi, koja sadržava ovu istinitu ideju:

*Voll Verdienst, doch dichterisch,  
wohnet Der Mensch auf dieser Erde.<sup>12a)</sup>*

Ova razmatranja idu k tomu da se ukaže na stvarni smisao Hajdegerovih izučavanja umjetničkog djela i poezije. Ona nam pokazuju mjesto koje umjetnost zauzima u ljudskom postojanju i pokazuju ljudsko postojanje u njegovu odnosu prema umjetnosti.<sup>13)</sup>

(S engleskog preveo  
SIMO VUJINOVIĆ)

<sup>12)</sup> *Vorträge und Aufsätze* (Pfullingen: 1954), str. 187—204.

<sup>a)</sup> Pun zasluge, ali pjesnički, stanuje čovjek na ovoj zemlji. — Prim. prev.

<sup>13)</sup> U svojim najnovijim publikacijama, koje se još nisu pojavile kad je navedeni članak bio napisan i prvi put objavljen, Hajdeger je dalje razvio svoje poglede na suštinu umjetnosti, — međutim, bez promjene njihovog temelja. Njegovo vjerovanje da je osnova cijele umjetnosti poezija (usp. prije, str. 425) gdje se jezik javlja u „čistoj” formi, dovelo je do njegovog stalno rastućeg zanimanja za problem jezika. Upravo jezik čini čovjeka onim što jest, različitim među svim ostalim stvorenjima na zemlji. U predavanju „*Die Sprache*” prvom od sedam studija o jeziku koje je publicirano 1950. pod naslovom *Unterwegs zur Sprache (UzS)*, Hajdeger se bavi suštinom jezika. Jedna Traklova<sup>o)</sup> pjesma služi mu kao

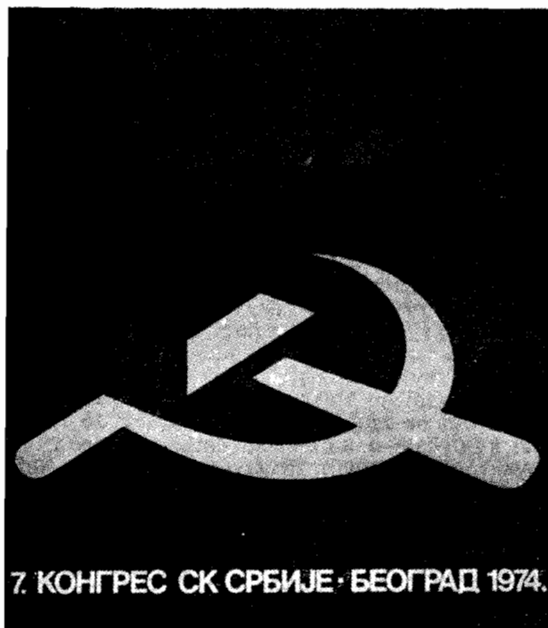
<sup>o)</sup> Georg Trakl, austr. pjesnik (1887—1915). — Prim. prev.

put pristupa, isto kao što su nam dvije Kitsove i Geteove pjesme poslužile za ilustraciju i ispitivanje Hajdegerovog poimanja suštine umjetnosti. Važna spona između Hajdegerovog eseja o umjetničkom djelu i njegovog predavanja „*Die Sprache*” jest studija „*Das Ding*” u *Vorträge und Aufsätze*, 1954, str. 163 i d., gdje on pokazuje da stvari, pod uslovom da su prave stvari, koje igraju vitalnu ulogu u ljudskoj egzistenciji, odražavaju četverostruko područje neba i zemlje, smrtnih i božanskih bića, tj. svijet. U predavanju „*Die Sprache*” Hajdeger primjenjuje to otkriće na jezik poezije. Tu se svijet i stvari pojavljuju različiti jedno od drugoga, a ipak kao da pripadaju jedno drugom sjedinjeni u „dimenziji” koja ih je razlikovala (Uz S, 25), kao što komplementarni polovi čine jedinstvo suprotnosti gdje je sušto suprotstavljanje zajednička veza. Jedinstvena razlika („*Unter — Schied*”) između svijeta i stvari takve je prirode da svako od to dvoje ističe, utvrđuje pravu suštinu svakog pomoću njihovog sjedinjenja. Svijet i stvar prožimaju jedno drugo, „*sie durchgehen einander*” (UzS, 24). Prisnost svijeta i stvari „*die Innigkeit von Welt und Ding*”, koja se sastoji u očuvanju njihove različitosti (UzS, 24) odgovara prethodnom poimanju „prisnosti suprotnosti” svijeta i zemlje (usp.

prije, str. 428). Ono što izgleda neizrecivo otkriva sebe u jeziku umjetnosti koji govori kroz tišinu, kako nam je Kits to izrazio u spomenutoj pjesmi. Upravo i tišina, *Ist Ruh*, postaje iskazana u Geteovoj noćnoj pjesmi. To nam može pomoći da razumijemo Hajdegerovu nedavnu formulaciju o jeziku kad god je on „čist“ kao u poeziji: „Jezik govori kao zvuk tišine“, a ta ključna rečenica, označena je kao takva kurzivom: „*Die Sprache spricht als das Geräusch der Stille*“ (UzS, 30). Kao zvuk tišine, jezik ispoljava svijet i stvari u uzajamnom ropstvu njihove razlikovne razlike: „*Die Sprache west als der sich ereignende Unterschied für Welt und Dinge*“ (UzS, 30).

U predavanju „*Die Sprache*“ mi možemo također čuti eho prije navedenog citata iz Helderlina. Njegov „*dichterisch wohnet der Mensch*“ sada se javlja izmijenjen u „prebivanje u govorenju jezika“: „*Alles beruht darin, das Wohnen im Sprechen der Sprache zu lernen*“ (UzS, 33). Da bismo shvatili značenje te rečenice, moramo se sjetiti da je, za Hajdegera, jezik područje koje čuva i otkriva biće, on je „kuća bića“, „*das Haus des Seins*“.

U dvije druge nedavne studije, „*Das Wesen der Sprache*“ i „*Das Wort*“ (UzS, 157 i d., i 217 i d.). Hajdeger ponovo uzima, „*Das Wort*“ od Stefana Georgea (Stefan George) kao polaznu tačku da bi proknuo u suštinu jezika. „Samo riječ zaodijeva stvar bićem (UzS, 164) i glavni predmet našeg mišljenja trebalo bi da bude naš odnos prema jeziku“ (UzS, 214). Tako putevi pjesnika i mislioca teku uporedo a uloga poezije postaje u očima Hajdegera sve značajnija za čovjeka u njegovom traganju za istinom i ostvarenjem istine. (Hans Jaeger, 1960).



LJUBOMIR PAVIČEVIĆ — FIS

---

JASMINA KOVAČEVIĆ

---

# ESTETIČKA SHVATANJA SVETUZARA MARKOVIĆA

---

Estetika nije bila predmet ni velikog interesovanja ni dubljeg i sistematskog istraživanja Svetozara Markovića. Ali, i pored toga, i mada nije napisao ni jedno delo kojim bi u skladnoj i sistematskoj formi razmatrao usko shvaćenu estetičku problematiku, Marković je uspeo da već svojim prvim, književnokritičkim a ujedno i estetičkim člancima „Pevanje i mišljenje” i „Realnost u poeziji”, unese u strujanja srpske estetike i književnosti XIX veka revolucionarne promene.

Markovićeve estetička shvatanja, sem u pome- nutim književnokritičkim, rasturena su u nizu tematski različitih članaka, eseja, dopisa i polemika, pisanih uglavnom u periodu od 1868. do 1872. godine, dakle u vreme formiranja njegovog intelektualnog i revolucionarnog lika. U vezi sa problemima društvenih odnosa, filozofije i vaspitanja ovi radovi nude samo fragmentarno izrečene misli o umetnosti i estetici. Međutim, ovi fragmenti su od dvostrukog značaja za analizu Markovićevih estetičkih shvatanja: oni omogućavaju da se, prateći te različite kontekste u kojima su dati, uoči suštinska povezanost njegovih društveno-političkih, filozofskih i estetičkih shvatanja i da se istovremeno, fiksiranjem te suštinske veze među njima mnogi nedorečeni i nejasni stavovi iz književno-estetičkih članaka, razjasne, dopune i ukomponuju u nekakvu celinu.

Marković u estetici pokazuje niz slabosti koje potiču kako od njegovog uskog estetičkog obra-

---

zovanja tako i od njegove osnovne orijentacije na društveno-političku problematiku. Površno doticanje mnogih bitnih estetičkih problema, nejasne formulacije, svođenje kritika i rasprava na publicističku potrebu, učinili su da Marković kao estetičar dugo ostane nejasan, neshvaćen i neadekvatno interpretiran. Osparavana mu je i minimalna originalnost, zbog pristalica je i sam proglašen „uništiteljem estetike“, a u najboljem slučaju za njegovo ime su vezivani estetički „paradoksi“ i „dileme“.

Markovićevo estetičku misao i pored svih nedostataka ne karakterišu dileme. One su samo dileme njegovih interpretatora koji su u nimalo lakom zadatku sistematizacije ovako rasturenih misli, uz stalni rizik da Markoviću pripisuju više nego što je sam mislio i rekao, propustili da uoče suštinsku doslednost njegovih estetičkih shvatanja.

Kao student tehnike u Rusiji, u vreme sukoba materijalističke estetike ruskih revolucionarnih demokrata i hegelovski orijentisanih teoretičara umetnosti, Marković se trajno opredeljuje za materijalističku estetiku, uviđajući njenu demokratsku i humanu osnovu, i bliskost sa „suvremenom naukom“. U njemu se estetička shvatanja Černiševskog, Pisareva i Dobroljubova sažimaju u jedno, i on pristupa afirmaciji njihovih učenja, prilagođavajući ih književnim i estetičkim problemima Srbije.

Kroz kritiku književnog romantizma i „metafizičke“ estetike, kako jednim imenom naziva sve estetičke teorije<sup>1)</sup> u Srbiji, ne praveći ili ne uočavajući razliku između prosvetiteljskog klasicizma Đorđa Maletića i hegelovskog idealizma Jovana Andrejevića-Jolesa, Marković iznosi jednu, za Srbiju neobičnu i novu, filozofiju umetnosti, jednu svojevrstu antiestetičku teoriju, ne o kraju već o početku nove estetike i nove književne vrste adekvatne zahtevima vremena.

<sup>1)</sup> U srpskoj estetici 60-ih i 70-ih godina izdvajaju se kao dominantne tri estetičke struje, koje su nedovoljno teorijski „čiste“, među sobom se prepliću, tako da Marković ne uviđa njihove specifičnosti. Prosvetiteljski klasicizam, kao najstarija estetička orijentacija među njima, poslednje uporište ima u drugom izdanju *Teorije poezije* Đorđa Maletića. To je školska estetika, sva u preciznim šemama i kategorijama i sastavljena je od elemenata dobijenih iz raznovrsnih izvora. Hegelovski idealizam u najčistijem obliku neguje, uz Kostu Ruvarca i Alimpija Vasiljevića, značajan dramski teoretičar i estetičar toga vremena Jovan Andrejević-Joles. Interpretirajući Teodora Fišera, Andrejević uspeva da u „Odlomcima estetičnim“ izbegne mnoge metafizičke zaključke koji nužno proističu iz osnovnih Fišerovih postavki, i mnogi ga smatraju za najvećeg srpskog estetičara XIX veka. Treću struju čine začetnici pozitivističkog pravca u srpskoj estetici Dimitrije Matić i Alimpije Vasiljević.

ODNOS UMETNOSTI I STVARNOSTI

Činjenica da se Markovićeve estetička misao ne može veštački odvajati od šireg kompleksa njegovih filozofskih i društveno-političkih ideja postaje jasna već pri pokušaju da se eksplicira i razjasni prvi kompleks estetičkih problema kojima se Marković bavi.

U okviru šireg programa koji je sebi na filozofskom planu postavio, a čiji je cilj eliminisanje svih okoštalih ideja religije i metafizike koje onemogućavaju prodor materijalističkog, naučnog pogleda na svet i pojavu novih društvenih odnosa, Marković je nastojao da celokupni pojmovni aparat idealističke estetike revidira na naučnoj osnovi. Za tako složen zadatak on nije imao ni dovoljno vremena a ni znanja, zato samo skicira osnovne stavove koje namera da opovrgne i bez dovoljno argumenata iznosi svoja shvatanja.

Nalazeći podsticaja u teoriji reprodukcije Čerliševskog i zasnivajući svoja shvatanja na principima materijalističke filozofije Marković predlaže, u poređenju sa idealističkom estetikom u Srbiji, jedan ne samo metodološki već i suštinski nov pristup fenomenu umetnosti. On nastoji da taj fenomen objasni u kompleksu relacija čovek-svet, odnosno u okviru uzajamnih odnosa čoveka kao prirodno-biološkog i društvenog bića s jedne strane, i prirodne, tj. društveno-istorijske stvarnosti s druge strane.

U Markovićeve razmatranja odnosa umetnosti i stvarnosti slivaju se dva prateća problema: problem porekla umetnosti — u kome je implicitno sadržan i Markovićeve stav o prioritetu lepog u umetnosti ili lepog u stvarnosti, i problem porekla i statusa estetičkih pojmova, zakona i pravila umetničkog stvaranja.

Marković kritikuje tezu „metafizičke“ estetike da je umetnost nastala iz težnje za savršenom, apsolutnom lepotom, iz nezadovoljstva lepim u stvarnosti. Lepo je shvaćeno kao apsolutna ideja koja se kao suština svetskog procesa u stvarnosti pojavljuje kao prividna lepota, jer se vezivanjem za pojedinačno, materijalno gubi u prostoru i vremenom ograničenoj pojavi. Zadatak umetnika je da otkloni ili ublaži te materijalne nedostatke i izrazi idealnu lepotu kao umetničko otelotvorenje apsolutne ideje. Lepo u umetnosti je shvaćeno kao estetski vrednije od uvek nesavršenih manifestacija lepog u prirodi, što dokazuje i poznati Maletičev stav: „Lepo je duhom proizvedeno i u spoljašnje veštastvo položeno preobraženje čuvstveno ograničene pojave za čist izraz ideje.“<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Đorđe Maletić, *Teorija poezije po najnovijim piscima*, Beograd, 1868, str. 1.

Prioritet lepog u umetnosti nad lepim u stvarnosti stavljen je pod sumnju u srpskoj estetici tek kod Markovića. Proces umetničkog stvaranja shvaćen kao pročišćavanje lepog u stvarnosti i izražavanje idealne lepote, po njemu daje umetnosti status svojevrzne dopune prirodi. Marković usvaja mišljenje Čerņišeuskog, da je lepo u stvarnosti dovoljno lepo da zadovolji estetske potrebe čoveka i da je objektivna stvarnost bez obzira na prolaznost, u svim svojim manifestacijama estetski vrednija od umetničkih dela, ali tu misao on izražava u nepotpunoj formi, u nekoliko reči: „Čovek nije kadar da dopunjava prirodu niti je ikada tome težio.”<sup>3)</sup> Zato on poreklo umetnosti ne traži u estetskom odnosu čoveka prema svetu, već van relacije čovek-lepo, u njegovom društvenom životu.

U poreklu umetnosti, kao determinantu koja to poreklo fundira i usmerava, Marković nalazi suštinu čoveka njegovo društvenoistorijsko biće. Umetnost je društveni fenomen, nastaje kao produkt društvenog života a njen predmet je sveukupnost životnih manifestacija: „... ljudi su pisali svoj život, svoja ubeđenja i osećanja i svoje potrebe.”<sup>4)</sup> Tim društvenim poreklom umetnost je dobila kao suštinsku karakteristiku svoj pragmatički karakter, jer za Markovića ona je uvek u službi nekog pragmatizma, uvek samo korisno sredstvo za postizanje raznovrsnih ciljeva, za zadovoljenje različitih potreba.

Slično nauci i umetnost je sredstvo saznanja i objašnjenja stvarnosti, sveta u kome čovek živi i koji se pred njega postavlja kao problem koji treba rešiti. U takvom svetu on je „... crtao, rezao, pevao, stvarao ono našto su ga pokretali spoljni upečatci — što ga je zanimalo u životu.”<sup>5)</sup> U rešavanju tog problema u vreme kada je nauka bila nerazvijena, „... kad su ljudi u svakom pojavu koji nisu znali da objasne prirodni putem videli višu silu”,<sup>6)</sup> nastala su dela tipa *Ilijade* i *Odiseje* kao umetnički izraz jedne naivne slike sveta i onog prvobitnog, mitsko-religioznog, tipa objašnjenja svetskog procesa.

Umetnost je takođe bila sredstvo zadovoljenja potrebe komuniciranja, „... sredstvo da se iskažu svoja osećanja drugom čoveku”,<sup>7)</sup> ali isto-

<sup>3)</sup> Svetozar Marković, *Sabrani spisi*, Kultura, 1960, knj. I. str. 88.

<sup>4)</sup> op. cit., str. 89.

<sup>5)</sup> op. cit., str. 88.

<sup>6)</sup> op. cit., str. 88.

<sup>7)</sup> op. cit., str. 89.



vremeno i sredstvo da se u promenljivim društvenoistorijskim okolnostima pojedinac, pa i narodi održe. Tako u vreme ropstva pod Turcima nastaje „...ceo niz junačkih srpskih pesama“, ili su pojedinci „...gazili i svoje čovečansko dostojanstvo i svoje poštenje“ da bi sebi obezbedili privilegije i sigurnost.

Umetnost je za Markovića produkt društvenog života i sa njegovim promenama i ona se menjala. Na primerima književnih dela raznih epoha on dokazuje da su „...ljudski proizvodi sasvim zavisili od okolnosti u kojima su sazdana“.<sup>6)</sup> Ali u svim tim delima Marković nalazi ne samo zavisnost umetnosti od društvenoistorijskih okolnosti već i ogroman povratni uticaj umetnosti na društveni život.

Za Markovićevo shvatanje odnosa umetnosti i društvene stvarnosti od najvećeg značaja je teza da je taj odnos — odnos međusobne zavisnosti i uzajamne uslovljenosti. Iz ove teze proističu kako Markovićevo određenje društvenih zadataka umetnosti tako i njegovo shvatanje odnosa umetnosti i drugih oblika društvene svesti, ideologije i nauke.

Otkrivajući društvenu uslovljenost i pragmatički karakter umetnosti, Marković nastoji da opovrgne neke karakteristične pojmove „metafizičke“ estetike, koje on objedinjuje terminom „urođene ideje“, i shvatanja zakona i pravila estetike i umetnosti kao većitih i nepromenljivih.

Iz dualističkog shvatanja ljudske prirode i hipoteze da je „sva vasiona ostvarenje jedne apsolutne ideje“, slede po Markoviću mnogobrojni sumnjivi pojmovi estetike, kao što su „slobodna volja“, „tragična krivica“, „sukob strasti i dužnosti“, a zapostavljanjem društvenoistorijske uslovljenosti umetnosti, fiksiraju se zakoni i pravila umetničkog stvaranja kao nezavisni od te iste društvenoistorijske stvarnosti. Marković se na primeru tragičnog stradanja Šekspirovog Otela suprotstavlja određenju tragičnog u estetici Jovana Andrejevića-Jolesa, jednog od najdoslednijih hegelijanaca u srpskoj estetici 60-ih godina. Tragično stradanje nije za Markovića nikakav sudbinski konflikt junaka „slobodne volje“ i harmonije univerzuma, niti „krivica“ već u „zametku“ određena, nego je kao i celokupni život pojedinca i ono određeno društvenoistorijskim okolnostima, moralom, običajima i kulturom jedne epohe. Sa čovekom i njegovim društvenoistorijski determinisanim bićem, menjaju se i transformišu i njegova „duševna svojstva“, uključujući tu i strasti (tako bi model

<sup>6)</sup> *op. cit.*, str. 89.

ponašanja i tragičnog stradanja Otela u savremenim okolnostima, kada se čast ne brani ubištvo, bio po Markoviću besmislen). U skladu sa tim se ni pravila i zakoni umetnosti i estetike ne mogu fiksirati kao večni i nepromenljivi, jer i oni zavise od tih istih okolnosti.

Marković nije estetičar po biću. On eksplicitno ne govori ni o jednoj od najvažnijih estetičkih kategorija — o lepom, uzvišenom i tragičnom, niti daje bilo kakvu definiciju tih kategorija. U tom ignorisanju estetičkih kategorija sadržan je Markovićev, od početka negatorski stav prema idealističkoj estetici njegovog vremena, prisutan u svim raspravama i kritikama.

Bez dovoljno estetičkog obrazovanja, Marković je u estetičkim shvatanjima ruskih revolucionarnih demokrata video rešenje svih estetičkih pitanja vremena i definitivno pobijanje idealističke estetike. On je uveren da je „metafizička“ estetika, sa svojim apstraktnim određenjima lepog i njegovih momenata tragičnog i uzvišenog, negirana definicijom Černiševskog „Lepo je život“, i da su rasprave o estetičkim kategorijama zauvek sišle sa repertoara estetike. Otuda njemu i nije cilj, da u sistematskoj raspravi polemiše sa idealistički orijentisanim estetičarima, već da ukazivanjem na njihove osnovne zablude istakne društvenu uslovljenost, promenljivost i pragmatički karakter umetnosti, da bi istovremeno, pomogao oslobađanje srpske književnosti od krutih i apstraktnih šablona i zakona koje je ta estetika proglašavala večnim i nepromenljivim i otvorio put za nove sadržaje i jednu kvalitativno novu književnost.

#### ODNOS UMETNOSTI I NAUKE

Srbija je 70-ih godina prolazila put karakterističan za male zemlje koje ulaze u kapitalističke društvene odnose. To je vreme prvobitne akumulacije kapitala, raslojavanja sela, sitne proizvodnje i trgovine, korupcije i bede najširih slojeva srpskog društva, vreme kada mlada liberalna buržoazija sa romantičarskim zanosom traži puteve afirmacije svojih političkih i kulturnih afiniteta.

Marković je shvatio da to vreme zahteva praktične programe za brzu i efikasnu akciju, a kao najvažnije, otvaranje ka kulturnim i naučnim dostignućima drugih naroda. On je duboko uveren da nauka ima praktičnu i oslobodilačku ulogu u životu društva, da je krajnji „...rezultat nauke ravnopravnost i sloboda“<sup>9)</sup>. Svojim

<sup>9)</sup> op. cit., str. 231.

materijalističkim shvatanjem sveta, svojom racionalnošću, nauka čvrsto povezuje čoveka sa stvarnošću, okreće ga licem problemima života, tera ga i omogućava mu da traži i nalazi rešenja od društvenog značaja. Polazeći od takvog shvatanja društvene uloge nauke Marković iznosi jedno pozitivističko shvatanje budućnosti umetnosti koje mu je donelo slavu „uništitelja estetike“.

Do ideje o slivanju umetnosti i nauke Markovića je vodio put već od utvrđivanja pragmatističke identičnosti njihovog porekla, jer obe nastaju iz zainteresovanosti za stvarnost i obe su korisna sredstva zadovoljenja egzistencijalnih potreba, preko zanemarivanja specifičnosti forme umetničkog dela i površnog shvatanja i objašnjenja samog akta umetničkog stvaranja.

Baveći se prvenstveno ideološkom suštinom umetnosti, Marković se veoma površno odnosi prema jednom od najznačajnijih estetičkih problema — problemu odnosa forme i sadržaja umetničkog dela. Odbacujući hegelovski shvaćenu sadržinu kao apsolutnu ideju i apsolutizovanje forme u književnom romantizmu, kao posledice poštovanja principa da se „...ne sme ništa drugo od umetnosti iskati do jedino da proizvod lep bude“<sup>10)</sup> Marković je odbacio i princip jedinstva forme i sadržaja. Za njega to jedinstvo nije isključivo svojstvo umetnosti, već je to karakteristika svih oblika ljudske delatnosti koje imaju za cilj ostvarenje nekakve zamisli. On umetnost svodi na tehnički, zanatski odnos prema zamisli objekta. Umetnik je „veštak“ koji stvara umom i koji se, kao i svaki zanatlija, jedino mora potruditi da finalni proizvod njegovog stvaranja odgovara zamisli, ideji objekta. Bitna je samo sadržina umetničkog dela, a formi Marković ne pridaje nikakav značaj.

U procesu umetničkog stvaranja mašta ne igra nikakvu ulogu. Dok je za ruske revolucionarne demokrate taj proces složen stvaralački akt, u kome su ravnomerno zastupljene sve psihičke funkcije: percepcija, mašta i razum, Marković u procesu umetničkog stvaranja vidi prisutan samo razum, tj. analitičko, naučno mišljenje. Otuda proističe njegovo identifikovanje umetnika i naučnika: „Među veštakom i naučarom suvremena nauka ne nalazi nikakve razlike, oni oba sve stvaraju svojim umom, misle, analiziraju, izučavaju fakta; razlika je samo u predmetu izučavanja. Jedan izučava npr. sastav materije, a drugi svoja osećanja.“<sup>11)</sup> Ovim stavom

<sup>10)</sup> „Mlada Srbadija“, I, 1870, broj. II, str. 392.

<sup>11)</sup> Marković S.: *Sabrani spisi*, knj. 1, str. 92.

---

Marković ruši mit o pesniku, stvaraocu koji se svojim „čustvenim“, intuitivnim odnosom prema idealnoj lepoti razlikuje od običnih smrtnika, i shvatanje talenta kao neobjašnjive pojave.

Markovićeva vera u pesništvo nestala je kada se u Rusiji upoznao sa novim oblicima političke borbe, kada je učestvujući u ilegalnom radu studentskih revolucionarnih organizacija počeo da razlikuje slobodarske fraze srpskih liberala od stvarne, krvlju natopljene borbe za slobodu i socijalnu pravdu. On uviđa da se složena društvena pitanja ne mogu rešiti bez naučno fundirane i organizovane borbe proletarijata. Sa pojavom organizacija „Međunarodno udruženje radnika“ (Internacionala), pesništvo i romantičarski zanos prestaju da budu snaga koja će radnike voditi u borbu kao što su vodili nekada narode u oslobodilačkim borbama. Stare forme borbe i mišljenja zamenile su nove u kojima naučna, sociološka analiza ima prvorazrednu ulogu. Verujući da su prirodne nauke vrhovni kriterijum i merilo istinitosti rezultata svih oblika duhovnih delatnosti i imajući u vidu već pomenuti povratni uticaj umetnosti na društveni život, Marković zaključuje da pesništvu predstoji lagano opadanje i iščezavanje u jednom novom književnom izrazu u kome će „da se slije sa naukom kao što se i filozofija slila“<sup>12)</sup>. To je po Markoviću najviši stupanj do koga se književnost može podići.

Ovaj zaoštreni pozitivistički stav, u kontekstu Markovićevog određenja društvenih zadataka umetnosti, dobija sasvim novo značenje. Marković je daleko od totalnog negiranja budućnosti umetnosti, on ne traži kraj umetnosti, već samo kraj idejno prazne, neangažovane književnosti, kakav je 70-ih godina bio zakasneli književni romantizam. Marković je svedok stvaranja novog književnog pravca u Rusiji — književnog realizma, i taj društveni roman, „epos XIX veka“ kako Marković naziva romane tipa *Šta da se radi* Černiševskog, postaje za njega ideal, jer se svojom istinitošću i realizmom, „dubokom psihološkom analizom života“<sup>13)</sup>, po njegovoj oceni izjednačava sa sociološkom analizom, i u sebi objedinjuje sve elemente koje umetničko delo mora da sadrži.

#### DRUŠTVENI ZADACI UMETNOSTI

Markovića je na bavljenje estetičkim pitanjima pokrenuo ideološki značaj umetnosti i činjenica da je u Srbiji književnost bila dominantna for-

<sup>12)</sup> op. cit., knjiga II, str. 393.

<sup>13)</sup> op. cit., knjiga II, str. 392.

ma ideologije, da su se u nju ulivali svi tokovi društvenopolitičke misli. Ali književnost romantizma je tih godina preživljavala krizu od koje se nikada nije oporavila. Idejna stagnacija, zatvaranje pesnika u uske okvire svog sopstvenog sveta, lažni patriotizam uz isforsirani zanos, jalova natezanja sa ličnim preživljavanjima, dovela su zakasneli romantizam na samu ivicu „umetnosti radi umetnosti“. Već i pre pojave Markovićevih književnoestetičkih članaka ovakva književnost izazvala je buru protesta, a protest je najčešće dolazio u ime dva ideala i sa dve potpuno različite platforme:

Liberalna omladina zahtevala je književnost koja će izražavati „narodni duh“ — ideal koji nikada nije bio dovoljno precizno definisan, poeziju koja će opevati borbu za nacionalno oslobođenje. Oni su tražili promenu književnosti bez promene društvenih odnosa.

Revolucionarni demokrati Živojin Žujević i Bugarin Ljuben Karavelov, u skladu sa svojim socijalističkim idealima zalagali su se za realističku i tendencioznu književnost, blisku narodnim potrebama, angažovanu u borbi za promenu društvenih odnosa. Međutim, njihov rad na tom planu nije imao većeg odjeka, jer je nedostajala jedna dovoljno jaka filozofska i estetička teorija kojom bi se srušila idealistička estetika, kao idejna i teorijska baza tog zakasnelog romantizma. Tu teoriju ponudio je Marković.

Naglašavajući da je umetnost društveni produkt, da se sa promenom društva i sama menja, i to ne samo sadržinski već, što je daleko značajnije, da se menja njena pragmatička uloga, Marković je pripremio teren za svoje utilitarni-ističko određenje zadataka umetnosti.

Za Markovića „...nekorisno nema pravo na poštovanje“<sup>14)</sup>, a od romantičarske književnosti koja zrači optimizmom, čija je najčešća tema ljubav i koja je „...smesa od ljubavnih izjava, fantastičnih scena, praznih fraza...“, ne samo da niko nema korist, već su takva dela štetna. Na njih se ljudi navikavaju, ona opijaju, pa „...mozak umoren neprirodnim načinom, nije posle sposoban da se napregne nikakvim ozbiljnim radom“<sup>15)</sup>. Sve dok pesnici samo „...sajaju, mirišu ruže... ili tuže nekom osobitom tugom, tugom sitog čoveka“<sup>16)</sup>, srpska književnost će, po Markovićevoj oceni, ostati prazna zabava u kojoj nema „istinskog života ljud-

<sup>14)</sup> op. cit., knjiga I, str. 93.

<sup>15)</sup> op. cit., str. 94.

<sup>16)</sup> op. cit., str. 94.

skog". A upravo istinu, i to istinu o društvenom životu Marković smatra osnovnom vrednošću književnog dela.

Nasuprot idealističkoj estetici, koja se zatvara u svoje teorijske okvire identifikujući lepo sa dobrim i istinitim, lepo ističe i kao formu i kao sadržinu umetnosti, Marković odlazi u drugu krajnost i proglašava „život narodni" za jedino vrednu temu umetničkog stvaranja. On je, uviđajući svu zaostalost Srbije, pre svega na ekonomskom i političkom planu, zahtevao da umetnost bude, ne samo sredstvo širenja naučnih istina već i sredstvo revolucionarne propagande, „...sredstvo da se iznesu na vidik bolesti društvenog organizma a u isto vreme da se propagandišu nove misli u masu naroda"<sup>17)</sup>.

Sa Markovićevim književnoestetičkim člancima u Srbiji se afirmiše princip da je društvenopolitička angažovanost umetnosti — cilj umetničkog stvaranja, a vrednost dela ne u saglasnosti dela i mnogobrojnih estetičkih pravila već u istini koju ono u sebi nosi, u saglasnosti sadržaja i društvene stvarnosti i efektu koji će ta istina imati u društvenopolitičkoj praksi.

Takvu književnost koja će biti istovremeno misaona realistička i društveno angažovana, mogu stvarati samo „...pravi pesnici... probuđeni delovi naroda... narodna svest o sebi samom i svojim patnjama"<sup>18)</sup>.

Ali ako je cilj umetničkog stvaranja, društvenopolitička borba i služenje interesima naroda, a budućnost književnosti, stapanje sa naukom u jednoj misaonoj, analitičkoj i sociološkoj književnosti, da li bi po Markoviću u toj književnosti ostalo mesta za lepo i kakva bi bila sudbina estetike?

Marković ni na jedno od ova dva pitanja eksplicitno ne odgovara. On je veoma dosledan u svom odbijanju da o estetičkim kategorijama kaže svoje mišljenje. Izuzetak je kategorija tragičnog, ali i nju on samo koristi za dokazivanje svoje teze o zavisnosti umetnosti od društvene stvarnosti. O lepom on ne želi da raspravlja. Za sebe tvrdi da nema ni najmanje estetičkog osećanja, želeći i time da istakne svoje neslaganje sa idealističkim shvatanjima lepog. Ali on ne samo da izbacuje lepo kao predmet estetike, već ni umetnosti ne ostavlja lepo u njegovom idealističkom značaju i značenju. Na mesto lepog, Marković za primarnu vrednost umetnosti uvodi njenu društvenopolitičku angažovanost.

<sup>17)</sup> op. cit., str. 93.

<sup>18)</sup> op. cit., knjiga II, str. 391.

Želeći da porekne idealističku estetiku, Marković je bio veoma blizu poricanja estetike uopšte, stavu koji je desetak godina kasnije izrekao Pera Todorović, jedan od njegovih najvatrenijih pristalica. U *Uništenju estetike* Todorović poput Pisareva osporava budućnost estetike shvatajući je kao nauku o lepom i zaključuje da treba „Uništiti estetiku: otpraviti je tragom kojim je otišla alhemija i astrologija”<sup>19)</sup>, jer predmet nauke ne može biti lepo koje je sasvim zavisno od promenljivosti ličnih ukusa. Ovo Todorovićevo mišljenje prihvatili su Mita Cenić i drugi i njihovo negiranje estetike dugo se smatralo produktom Markovićevo<sup>g</sup> ne uvek korektnog odnosa prema estetici. Ipak, taj stav nije u potpunosti proizvod Markovićevo<sup>g</sup> uticaja, jer je on na sebi svojstven nepotpun način o sudbini estetike rekao nešto sasvim različito od toga.

Estetika je po Markoviću i širok i uzan pojam za nauku o lepom. Kao nauka o lepom, čiji je predmet samo lepo i njegovi momenti tragično i uzvišeno, ona je uzak pojam u poređenju sa novom estetikom, čiji je predmet daleko šire određen. Ali ta nova estetika svojom definicijom „Lepo je život” isuviše je široka kao nauka o lepom, jer sve bogatstvo i raznovrsnosti života jedna jedina nauka nije u mogućnosti da obuhvati.

Marković je očigledno bio svestan da se, promenom definicije lepog i pomeranjem predmeta i zadataka umetnosti na iskazivanje istine o društvenom životu, i estetici mora dati nova predmetna definicija, da se i ona mora postaviti na nove temelje. Ali o toj novoj estetici on nije ništa rekao. Sudeći po njegovom idealu književnosti to bi mogla biti neka vrsta sociologije umetnosti, ili bi, u skladu sa njegovim poverenjem u prirodne nauke, i estetika bila analitička i proverljiva kao i one. Ostaje ipak činjenica da je Marković bio daleko od negiranja budućnosti estetike što mu se dugo pripisivalo.

---

<sup>19)</sup> Pera Todorović, *Uništenje estetike*, Beograd, Štamparija zadruge štamparskih radnika, 1882, str. 5.

---

II DEO

---

# ISTRAŽIVANJA

---



NIKOLA MASNIKOVIC



# SLIKA SVETA U JEDNOM LISTU ZA DECU

---

## ANALIZA SADRŽAJA LISTA „POLETARAC“

---

U načelu je svaka analiza sadržaja umetničkih proizvoda veoma ograničenog dometa. Jer, kao što i samo ime kaže tom vrstom analiza se utvrđuje šta je rečeno u nekom saopštenju ali ne i kako je to rečeno. Stoga, kada se ima na umu da je često u umetničkom delu presudno kako je nešto rečeno, jasno je da analiza sadržaja može dati samo elemente za procenu vrednosti jednog umetničkog lista za decu.

Ipak, ima dosta opravdanja da se pri analizi valjanosti jednog lista kakav je „Poletarac“ napravi i analiza sadržaja. Naime, analiza sadržaja nam može dati odgovore na pitanje o tome sa kakvim svetom „Poletarac“ dovodi u kontakt decu — svoje čitaoce.

Raščlanjenije se može reći da nam analiza sadržaja u velikoj meri omogućava da donesemo sud o tome:

- a) koje vrste medija, simboličkih sredstava, koje vrste jezika koristi „Poletarac“ u opštenju sa decom — čitaocima;
- b) kakvo je bogatstvo sveta koje se preko lista prezentira detetu;
- c) koji su okviri iskustva koji se nude detetu (prostorni i vremenski okviri, kakav ekološki svet; kakvi fizički ambijenti, kakav svet flore i faune, kakva tehnosfera, kakav ljudski svet itd.);
- d) kakvi modeli (uzori) deteta se pružaju detetu, tj. kakav izbor uloge i kakve aktivnosti se sugeriraju detetu;

e) na kakve delatnosti neposredno podstiču pojedini prilozi u listu.

Sve u svemu, analiza sadržaja i pored načelnih ograničenja koja su joj prisutna, omogućava da se sagleda *semantički prostor* u koji „Poletarac” uvodi svoje čitaoce: raznovrsnost tog prostora, njegove fleksibilnost i opravdana (i manje) opravdana „iskrivljenja” tog prostora itd.

#### A. OPIS POSTUPKA

Analiza sadržaja saopštenja je istraživačka tehnika koja se koristi radi dobijanja *objektivnog, sistematskog i kvantitativnog* opisa sadržaja saopštenja.

Opis dobijen ovom tehnikom je *objektivan* jer se zasniva na unapred tačno utvrđenim kategorijama analize sadržaja saopštenja i utvrđenim jedinicama za analizu sadržaja. Opis je *sistematski*, jer se na određen način bira uzorak iz populacije saopštenja, a zatim se sve jedinice za analizu sadržaja svrstavaju u odgovarajući sistem kategorija. Opis je *kvantitativan*, jer tabeliranje jedinica za analizu sadržaja saopštenja omogućava kvantitativno izražavanje određenih karakteristika saopštenja.

Postupak se sastoji u:

1. izboru uzorka iz populacije saopštenja,
2. izradi sistema kategorija za analizu saopštenja,
3. nalaženju jedinica za analizu sadržaja saopštenja,
4. razvrstavanju jedinica u kategorije,
5. zaključivanju.

1) Uzorak čine 10 brojeva „Poletarca”, od juna 1973. do maja 1974. godine. Ovaj uzorak predstavlja ujedno i populaciju budući da je u vreme istraživanja obuhvatio sve brojeve novog, obnovljenog „Poletarca”. Prema tome, način izbora uzorka nije predstavljao problem.

2) Sistem kategorija za analizu određen je u skladu sa ciljem istraživanja i specifičnom sadržinom „Poletarca”. Cilj istraživanja je dobijanje objektivnog opisa: a) *oblika komunikacije* koji se javljaju u „Poletarcu” (verbalni, likovni oblici, proza, poezija itd.), b) *sveta* u koji „Poletarac” uvodi svoje čitaoce (prostor i

vreme; stvarni i nestvarni svet, priroda, društvo i porodica; dete i njegove aktivnosti) i c) *aktivnosti dece-čitalaca* na koje podstiče „Poletarac”. Ovaj trojaki cilj istraživanja zahtevao je tri nivoa analize „Poletarca” i tri odgovarajuća sistema kategorija za analizu sadržaja.

3) Jedinica za analizu sadržaja saopštenja je najmanji sadržaj koji se broji, frekventira. Za jedinicu analize uzet je prilog koji prelazi jednu polovinu stranice „Poletarca”. Međutim, kod dužih priloga i kod priloga koji su po svom sadržaju raznovrsni, nehomogeni, za jedinicu analize uzimani su delovi priloga. Tako na primer, u prilogu u kome se govori o putovanju u neku stranu zemlju i boravku u njoj, delovi priloga koji se odnose na putovanje, opis gradova, ljudi itd. svrstavani su u odgovarajuće kategorije (saobraćaj, grad, strani narodi itd.) kao da su posebni prilozi.

4) Frekventiranjem priloga dobijamo precizne, kvantitativne podatke o relativnoj zastupljenosti pojedinih aspekata i pojava u „Poletarcu” (npr. društvo i društvene pojave, priroda, porodica itd.), i to kako u pojedinim brojevima tako i u proseku. Ovde treba napomenuti da se jedan isti prilog može svrstati u više kategorija. Na primer, prilog o kukuruzu može se klasifikovati u sledeće kategorije: informativni prilog, biljke, proizvodnja, jesen, selo, biološke pojave (sazrevanje) itd.

5) Analiza i tumačenje dobijenih podataka omogućavaju, najopštije rečeno, donošenje određenih zaključaka o tome šta „Poletarac” nudi detetu i šta traži od njega (koje vrste aktivnosti).

#### B. ANALIZA PRVA: JEZIK POMOĆU KOGA „POLETARAC” OPŠTI SA DECOM

U ovom delu saopštavaju se rezultati prve analize koja je imala za cilj da pokaže kakav jezik koristi „Poletarac” kada se obraća čitaocu. Naravno, ovde se termin „jezik” koristi u širokom značenju; njime označavamo, u stvari, sva sredstva, sve simboličke sisteme (govorne, slikovne, grafičke itd.) pomoću kojih se saopštenje prenosi čitaocu. Tu smo uključili i analizu učestalosti pojedinih literarnih formi (na primer, priča, lirski pesma) ili likovnih.

Po formalnim karakteristikama svi prilozi u „Poletarcu” dele se, pre svega, na verbalne, likovne i verbalno-likovne priloge. Verbalno-likovni (njih ima najviše) dele se na one kod kojih je dominantan tekst, na one kod kojih je dominantan crtež i na one gde su crtež i tekst ravnopravni. Data tabela pokazuje zastupljenost priloga u ovim najopštijim kategorijama, i to u pojedinim brojevima „Poletarca” i u proseku.

Tabela 1. Učestalost govornih i likovnih priloga  
Brojevi časopisa

Vrsta priloga:	VI 73.	IX 73.	X 73.	XI 73.	XII 73.	I. 74.	II. 74.	III 74.	IV. 74.	V 74.	prosek
Verbalni prilozii	5	4	7	0	4	2	1	3	4	1	3,1
Likovni prilozii	1	11	1	4	3	1	0	3	2	4	3,0
Verbalno-likovni prilozii	46	40	36	39	44	47	43	48	52	56	45,1
Dominantan tekst	25	30	23	30	39	35	30	39	34	38	30,8
Dominantan crtež	5	4	5	4	6	1	1	6	1	5	3,8
Ravnopravni crtež i tekst	15	6	5	5	13	17	12	5	10	14	12,2

(1) Pošto je analizirano 10 brojeva, brisanjem zarezua u rubrici „prosek“ može se videti koliko je bilo ukupno priloga date vrste.

U proseku, u jednom broju najviše ima verbalno-likovnih priloga (45), dok čisto verbalnih i čisto likovnih priloga ima znatno manje — po tri. Od mešovitih, verbalno-likovnih priloga, najviše je onih kod kojih je dominantan tekst (30,8), znatno manje je onih priloga gde su crtež i tekst ravnopravni (10,2) a najmanje je onih gde dominira crtež (3,8).

Verbalni priloz i oni kod kojih je dominantan tekst mogu se dalje podeliti na prozu (sa podkategorijama), poeziju (sa podkategorijama) i jezičke igre (sa podkategorijama).

O tome govori tabela 2.

Iz tabela se vidi da poezije ima nešto više nego proze (18,3: 16,1), a da se jezičke igre sreću u proseku oko 4 puta u jednom broju.

Od proznih oblika najčešće su priče (6,4) i informativni priloz (5,0), zatim slede šaljive priče (1,7), dečji priloz (1,0) itd. U poeziji ubedljivo najviše ima lirske poezije (16,2), a zatim poetske proze (1,6). Međutim, ovde treba napomenuti da ovako široka i opšta kategorija kao što je „lirska poezija” nije adekvatna jer skriva bogatstvo, raznovrsnost oblika i prirodu ove moderne dečje poezije. Pošto je tradicionalna podela lirske poezije na opisnu, refleksivnu, didaktičku, satiričnu itd., ovde još manje pogodna, mi smo ipak ostali kod ovako široke kategorije svesni njenog nedostatka. Od jezičkih igara najviše se javljaju igre reči, i to su najčešće semantičke i grafičko-semantičke igre reči (u proseku u svakom broju ima po jedan priloz).

Likovni priloz i verbalno-likovni kod kojih je dominantan likovni momenat dele se na karikaturu, dečji crtež, portret itd.

Relativna zastupljenost pojedinih od ovih likovnih formi vidi se na tabeli 3.

Svi ovi podaci o formalnim kategorijama (ima ih oko 30) ubedljivo pokazuju veliku raznovrsnost oblika kojima se služi „Poletarac” u svom opštenju sa detetom.

**Zaključak:** Za jezik kojim se služi „Poletarac” u opštenju sa svojim čitaocima karakteristična je kombinacija jezičkih i likovnih sredstava. U tom pogledu postignuta je i zavidna saradnja jezičkih i likovnih sredstava koja se u znatnoj meri pojavljuju kao ravnopravna. Ipak, jezička

Tabela 2. Učestalost pojedinih vrsta verbalnih priloga  
Brojevi časopisa

Vrsta priloga:	VI 73.	IX 73.	X 73.	XI 73.	XII 73.	I. 74.	II. 74.	III 74.	IV. 74.	V 74.	prosek
PROZA	13	17	9	13	9	18	16	21	25	20	16,1
Priče	4	6	8	6	3	8	7	8	10	7	6,4
Priče iz NOB-a	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0,3
Saljive priče	4	0	4	2	2	3	0	1	1	0	1,7
Basne	2	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0,9
Bajke	0	0	0	2	1	1	0	1	1	0	0,6
Mitovi i legende	0	2	2	0	0	0	0	0	1	1	0,6
Poslovice	0	0	0	0	0	1	1	2	1	0	0,5
Zagonetke	0	1	0	2	0	3	0	0	0	2	0,8
Intervjui	0	1	1	0	0	0	0	0	0	1	0,4
Informativni prilozii	3	3	5	3	2	7	5	6	11	5	5,0
Dečji prilozii	0	0	1	0	0	0	1	5	0	3	1,0
POEZIJA	19	8	21	22	20	20	18	22	15	18	18,3
lirska	18	6	20	19	19	17	14	21	13	15	16,2
epska	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,0
epsko-lirska	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0,2
poetska proza	1	0	0	3	1	3	4	1	2	1	1,2
brojalice	0	1	0	0	0	0	0	0	0	2	0,3
JEZICKE IGRE	6	3	8	3	6	5	1	2	2	2	3,8
Slova (igre oblika)	3	1	4	1	2	1	0	0	0	0	1,2
Igre reči	3	2	4	2	4	4	1	2	2	2	2,6
Glasovite igre	0	2	1	0	0	1	0	1	0	0	0,5
Semantičke	0	0	2	0	2	1	1	0	1	1	0,9
Fonetsko-semantičke	0	0	0	0	1	1	0	1	1	0	0,4
Grafičko-semantičke	3	0	1	2	1	1	0	0	0	0	0,8

Tabela 3. Učestalost pojedinih vrsta likovnih priloga  
Brojevi časopisa

Vrsta priloga:	VI 73.	IX 73.	X 73.	XI 73.	XII 73.	I. 74.	II. 74.	III 74.	IV. 74.	V 74.	prosek
Karikatura	6	5	2	9	9	6	9	2	3	5	5,6
Tematski crtež	1	3	2	2	2	3	1	5	3	4	2,2
Dečji crtež	1	1	1	1	0	1	1	1	1	5	1,3
Portret	1	1	1	1	1	1	1	1	1	3	1,2
Fotografija	0	1	0	0	0	1	0	1	2	1	0,6
Realistički crtež	3	1	1	1	0	3	4	1	2	2	1,8
Najviše je zastupljena karikatura (5,6), zatim ide šematski crtež (2,2), realistički crtež (1,8) dečji crtež (1,3), portret (1,2), Foto- grafija je najmanje zastupljena (0,6).											
Crtež i tekst su ravnopravni u zadacima — tj. u onim priložima u kojima se traži da čitaoci sami učine nešto (6,9), zaštim u stripu (1,1) i u izvesnim crtežnim igrama (0,4). Ovo se može videti i na donjoj tabeli:											
Zadaci	12	4	0	1	12	8	4	10	7	11	6,9
Igre	1	1	0	0	0	2	0	0	0	0	0,4
Strip	0	1	3	0	1	4	0	0	1	1	1,1

sredstva zadržavaju primat. U ovom pogledu, dakle, „Poletarac” postiže ono što je i nužno za čitaoce kojima je list namenjen: uz izdašno oslanjanje na posebnu osetljivost dece za govorna sredstva, „Poletarac” u većini slučajeva pribegava i „jeziku slike” koji omogućava deci da lakše pojme pojedine sadržaje.

Osobnosti jezika (u širem smislu) „Poletarca” čine: pribegavanje poetskom jeziku, prevaga „realističkih” formi (priče, informacije) nad „fantastikom” (legende, bajke itd.); prisustvo igranja samim govornim medijem.

U pogledu likovnog jezika uočljivo je korišćenje takvih likovnih rešenja koja predstavljaju „grafičke pojmove”. Tu mislimo na izrazito veću učestalost karikaturalnih i šematskih crteža za koje je zajedničko to što i jedni i drugi ukazuju suštinu prikazanih objekata i pojava (karikatura naglašavanjem dominantnog svojstva, a šematski crtež prikazivanjem opšte šeme objekta). Dakle, to je likovni jezik koji je jezgrovit i lako čitljiv i u osnovi vrlo srodan likovnom izražavanju same dece.

#### C. ANALIZA DRUGA: SVET KOJI SE NUDI DETETU

Drugi nivo analize odnosi se na svet u koji „Poletarac” uvodi svoje čitaoce.

##### a) *Prostor i vreme*

Najopštiji aspekt ovog sveta su *prostor i vreme*, realni i imaginarni svet.

Realni svet, koji je najviše zastupljen u „Poletarcu”, deli se na: prirodu i prirodne pojave, društvo i društvene pojave i porodicu.

Tebele 4 i 5 pokazuju prostor i vreme u „Poletarcu”.

Tabele pokazuju da je prostor „Poletarca” otvoren prostor (5,9), zatim da je to uglavnom naša zemlja i da je kao prostor selo više zastupljeno nego grad (4,0: 2,8). Ovde treba napomenuti da je prostor u većini priloga neodređen. Relacije u prostoru (to su obično slikovita i duhovita objašnjenja ovih pojmova) sreću se, u proseku, u svakom broju po jedanput.

Vreme dešavanja u „Poletarcu” je uglavnom prošlo i sadašnje (2,7 i 1,3), mada je, kao i prostor, najčešće neodređeno. Prema gornjoj tabeli može se reći da u „Poletarcu” zima i proleće.



Tabela 4. Prostor

	VI 73.	IX 73.	X 73.	XI 73.	XII 73.	I. 74.	II. 74.	III 74.	IV. 74.	V 74.	prosek
Svemir	0	1	0	0	0	3	0	0	2	0	0,6
Niša zemlja	2	7	8	8	5	7	3	4	2	5	5,1
Strane zemlje	0	0	3	4	0	4	3	3	3	1	2,1
Zatvoren	0	2	3	0	0	0	0	1	1	0	0,7
Otvoren	1	5	5	2	5	5	10	12	8	5	5,9
Selo	3	3	4	3	3	3	5	6	7	5	4,0
Grad	1	2	5	3	1	2	5	3	3	3	2,8
Relacije (gore-dole itd.)	2	1	0	0	3	0	4	0	0	0	1,0

Tabela 5. Vreme

	VI 73.	IX 73.	X 73.	XI 73.	XII 73.	I. 74.	II. 74.	III 74.	IV. 74.	V 74.	prosek
Prošlo	2	6	2	0	3	1	6	2	3	2	2,7
Sadašnje	0	0	3	1	1	1	0	3	1	3	1,3
Buduće	1	0	0	0	3	0	0	0	0	1	0,4
Godišnja doba	2	4	4	3	5	3	4	2	4	5	3,6
jesen	1	3	2	2	1	0	0	0	0	1	1,0
zima	1	1	1	1	3	3	3	0	0	0	1,6
proleće	1	1	1	1	1	0	2	2	4	2	1,5
leto	0	1	1	0	1	0	0	0	0	1	0,7
dani u nedelji	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0,2
relacije (luće-danas-sutra)	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0,1

uzeti zajedno (3,1), traju duplo više nego jesen i leto (1,7). Ova neravnomerna zastupljenost godišnjih doba verovatno dolazi otuda što „Poletarac” ne izlazi u letnjim mesecima. Odnosi u vremenu (juče-danas-sutra) javljaju se prilično retko (0,1).

b) *Realni svet*

Od realnog sveta najviše su zastupljeni *priroda i prirodne pojave*. Priroda (23,0) se javlja više nego društvo i porodica uzeti zajedno (17,4).

Na tabeli 6 se vidi kako su zastupljeni pojedini aspekti prirode i prirodnih pojava.

Svemir se u „Poletarcu” javlja u proseku 2,4 puta u jednom broju. Najčešće su to mesec (1,1) i sunce (0,9).

Priroda u „Poletarcu” je uglavnom živa priroda (javlja se gotovo sedam puta više nego neživa priroda). Na primer, samo gajenih biljaka ima u „Poletarcu” isto toliko koliko i čitave nežive prirode. Živu prirodu uglavnom čine životinje (11,8). Divljih životinja ima znatno više od domaćih (6,9: 4,3). Biljke i čovek (kao biološko biće) javljaju se znatno manje (3,3 i 1,4).

Od prirodnih pojava daleko najviše je bioloških (2,7), dok su ostale, fizičke, meteorološke, astronomske i psihološke pojave približno isto zastupljene (oko 1,3). Najviše se javljaju hemijske pojave (0,2).

Kako se u „Poletarcu” javljaju *društvo i društvene pojave*, pokazuje tabela br. 7.

Pre svega lako se uočava da su društvo i društvene pojave relativno malo zastupljeni. Tako na primer, društvo i društvene pojave sreću se otprilike isto toliko koliko i životinje.

Detaljnija analiza društva, kako se ono prikazuje u „Poletarcu”, pokazuje da se od društvenih jedinica najčešće javljaju grad i selo (1,4 i 1,0), a zatim domovina (0,8). Mada se narodi zanimljivo malo pominju, interesantno je da se strani narodi pominju znatno više (0,6: 0,1). Od društvenoistorijskih pojava najviše su zastupljeni istaknuti kulturni radnici, još preciznije — to su uglavnom naši veliki pesnici. Naravno ima tu i naučnika, revolucionara, ali među istorijskim ličnostima o kojima piše „Poletarac” najviše je pesnika. Od ostalih društvenih pojava najčešće se javljaju tehnika (1,8), škola (1,7), umetnost (1,6), a zatim saobraćaj (1,4), proizvodnja (0,9) itd.

Tabela 6. Raspodjela pojedinih prirodnih pojava

	VI 73.	IX 73.	X 73.	XI 73.	XII 73.	I. 74.	II. 74.	III 74.	IV. 74.	V 74.	prosek
1. Priroda i prirodne pojave	16	20	19	20	23	26	28	26	28	24	23,0
Svemir	0	9	1	1	1	5	1	2	3	2	2,4
sunce	1	1	0	0	0	2	0	2	3	0	0,9
zvezde	0	2	0	0	0	2	0	0	0	1	0,5
nebo	2	3	1	1	0	3	0	0	0	1	0,6
meseć						1	1	1	0	1	1,1
Zemlja	13	11	14	13	16	23	25	22	22	20	18,1
Neživa priroda	1	0	3	1	4	1	6	1	2	4	2,3
mora	0	0	0	1	0	0	1	1	1	1	0,5
reke	1	0	0	0	3	1	4	0	1	4	1,6
jezera	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0
planine	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Živa priroda	12	12	11	12	17	17	18	22	16	14	14,0
biljke	1	3	2	2	4	3	5	4	4	5	3,3
a) galene	0	3	2	2	4	3	3	2	3	3	2,3
b) divlje	1	0	1	1	0	1	4	2	1	2	0,3
životinje	3	2	2	2	3	2	3	2	3	3	2,3
divlje	9	6	9	10	13	12	13	15	12	9	11,8
domaće	3	4	2	2	3	2	8	6	7	5	4,3
čovjek i delovi tela	6	4	7	8	10	10	5	9	5	4	6,9
čovjek	3	2	0	0	0	2	1	4	2	0	1,4
Prirodne pojave	6	11	5	6	8	6	8	8	10	4	7,2
fizičke	1	2	1	2	3	2	0	1	2	0	1,4
hemijske	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0,2
meteorološke	3	2	0	1	2	1	2	1	3	1	1,6
astronomске	0	2	0	1	1	1	1	1	1	2	1,2
biološke	3	3	3	0	3	3	4	3	4	0	2,7
psihološke	1	2	0	2	2	0	1	0	3	1	1,2

Tabela 7. Raspodjela pojedinih kategorija društvenih pojava

	VI 73.	VII 73.	VIII 73.	IX 73.	X 73.	XI 73.	XII 73.	I. 74.	II. 74.	III 74.	IV. 74.	V 74.	prosek
	7	16	11	15	8	12	11	16	11	18	11	18	12,5
2. Društva i društvene pojave	1	1	0	3	1	0	0	0	0	0	0	2	0,8
Ukupno podkategorije:													
domovina (naša država)	1	0	0	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0,4
državni simboli	0	2	3	3	1	3	1	1	1	1	0	0	1,4
grad	0	1	1	2	0	3	1	0	0	0	0	2	1,0
selo	0	0	0	3	0	2	0	0	0	0	0	1	0,6
narodi	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
naši narodi	1	0	0	3	0	2	0	0	0	0	0	0	0,6
strani narodi													
(ukupno i po podkategorijama	8	12	5	9	5	9	10	9	10	11	11	12	9,0
Društvene pojave	1	2	1	0	0	2	0	0	0	2	2	1	0,9
proizvodnja	0	2	3	1	0	1	3	1	3	3	3	0	0,3
saobraćaj	1	1	1	2	0	4	2	3	2	3	2	2	1,8
tehnika	2	0	2	3	0	2	3	2	3	2	2	1	1,7
škola	0	0	0	0	3	3	3	2	3	2	1	4	1,6
umetnost	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0,3
sport	1	7	1	2	2	1	1	1	5	6	5	4	3,4
Istorijske pojave	1	3	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0,6
rat	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
revolucija	2	4	1	2	2	2	0	6	5	6	5	3	3,0
istorijske ličnosti	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1
istorijski spomenici	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0,1

Treći aspekt realnog sveta je porodica. Koliko je mesta u „Poletarcu” pripalo porodici i pojedinim članovima porodice, vidi se iz tabele br. 8.

Od članova porodice u „Poletarcu” je ubedljivo najvažnija majka (2,1), zatim baba (1,3), deda (1,0), otac (0,9) i braća i sestre (0,5). Majka u „Poletarcu” uglavnom ima pozitivne osobine (nežna, lepa, dobra). Osobina nežnosti je najčešća (1,0). Otac se samo spominje, bez nekih karakteristika, a kada su tu određene osobine, onda su to pretežno negativne (ljut, strog, nezbiljan). Babe i dede uzeti zajedno (2,3) nisu tako mnogo zastupljeni u „Poletarcu”, ako se uporede sa roditeljima (3,0).

### c) *Imaginarni svet*

Nasuprot realnom svetu, u dečjem psihičkom životu i u dečjoj literaturi, stoji imaginarni svet. U „Poletarcu” je ovaj neštvaran, zamišljen svet relativno malo zastupljen. Realni svet je ubedljivo dominantan (36,9: 4,5). Od imaginarnih bića je najviše životinja (2,4). To su obično životinje sa ljudskim osobinama, a ima i izmišljenih životinja (aždaja). Princeze, patuljci i vile javljaju se zanemarljivo malo (0,2), dok su čarobnjaci i vile sasvim izumrli (0,0). Od imaginarnih pojava najčešće su antropomorfističke pojave.

Imaginarni svet se može detaljnije upoznati iz tabele br. 9.

**Zaključak:** Već sam osvrta na kategorije koje se sreću u tabelama ove analize ukazuje na prvu osobenost sveta sa kojim se susreću deca u „Poletarcu” — bogatstvo i raznovrsnost tog sveta. U tom pogledu „Poletarac” kao da odstupa od tradicije koja važi za listove za najmlađu decu, jer ne ostaje samo u tematskim okvirima koji su tradicionalno oformljeni. U stvari, svet „Poletarca” je svet odraslog savremenog čoveka samo u izvesnoj meri prilagođen uzrastu čitalaca. U njemu se našlo mesta za sve ono što je značajno za čoveka, od mikrokosmosa osećanja do Kosmosa onako kako se on pojavljuje u predstavama savremenog čoveka. Što se tiče prostornovremenskih odrednica, uočljivo je da u većini priloga ni prostor ni vreme nisu jasno određeni. Tamo gde se oni pojavljuju na određeniji način, slede baš onim redosledom kojim i dete u svom razvoju prostorno i vremenski organizuje svoje iskustvo. Tako, za dete su jašnije sezonske promene tokom čitave godine kao beleže vremena, a manje jasna istorijska vremena (ovo drugo najpre kroz istorijske ličnosti i krupne događaje — međusobno vremen-

Tabela 8. Porodica

VI 73. IX 73. X 73. XI 73. XII 73. I. 74. II. 74. III 74. IV. 74. V 74. prosek

	12	6	2	1	3	5	10	5	3	2	4,9
3. Porodica											
Majka	5	2	0	1	1	2	9	0	1	0	2,1
osobine:											
nežna	4	2	0	2	0	0	6	0	1	0	1,5
lepa	2	1	0	0	0	0	6	0	1	0	1,0
dobra	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0,1
ljuta	1	1	0	1	0	0	2	0	0	0	0,5
Baba	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,1
Sestra	2	1	2	0	1	1	1	2	1	2	1,3
Otac	1	3	0	0	1	0	0	0	0	0	0,5
osobine:											
ljut	4	1	0	0	0	1	0	3	0	0	0,9
strog	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0,2
neozbiljan	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0,1
Deda	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,1
Brat	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,1
	2	1	2	0	1	2	0	0	2	0	1,0
	0	3	0	0	1	0	0	0	0	0	0,4

Tabela 9. *Imaginarni svet*

	VI 73.	IX 73.	X 73.	XI 73.	XII 73.	I. 74.	II. 74.	III 74.	IV. 74.	V 74.	prosek
4. Imaginarni svet	5	6	5	7	5	5	5	2	3	2	4,5
Imaginarna bića	2	4	3	4	4	4	3	1	2	1	2,8
Imaginarne životinje	2	4	3	4	4	2	2	1	1	1	2,4
Princeze	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0,2
Čarobnjaci	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,0
Patuljci	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0,2
Vile	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0,1
Veštice	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,0
Imaginarne pojave	2	2	3	5	1	3	3	1	2	2	2,4
Antropomorfizam	2	0	3	1	0	3	2	1	1	1	1,4
Animističke pojave	0	1	0	3	0	0	0	0	0	0	0,4
Natprirodne sposobnosti	0	1	0	1	1	0	1	0	1	1	0,6

ski nepovezane). A te su ujedno kategorije najčešće na stranicama „Poletarca”.

Osobnost sadržaja „Poletarca” je i *realističnost*. „Poletarac” je list za decu, ali ozbiljan list za decu. U njemu se našlo mesta i za svemirske i fizičke i hemijske i biološke i poljoprivredne itd. teme. Zauzvrat, svet imaginarnog se retko sreće na stranicama „Poletarca”, a neki tradicionalni stanovnici tog sveta (vile, princeze, patuljci, čarobnjaci) kao da su nestali. — Da li je ovde u pitanju puki realizam ili pre sposobnost „Poletarca” da i realno vidi kao fantastično i imaginarno — kao god što je i svet kako ga prikazuje savremena nauka istovremeno i vrlo realan i vrlo fantastičan?

U tom realnom svetu „Poletarac” pokazuje jasno naglašeno veće interesovanje za *svet živoga* u poređenju sa svetom neživog. Ovde pada u oči veoma oskudna zastupljenost sveta tehnike.

A živi svet „Poletarca” u znatnoj meri je *svet životinja* (i to divljih).

„Poletarac” je više *prirodnonaučno nego socijalno usmeren*: Prirodne pojave su znatno prisutnije nego društvene. Karakteristična je i raspodeljenost društvenih pojava po brojevima i obično se one masovnije javljaju u pojedinim brojevima koji su posvećeni nekim istaknutim datumima ili događajima (Dan Republike, Nova godina).

Porodica „Poletarca” upadljivo u centru ima majku sa njenim pozitivnim emotivnim karakteristikama. Otac je malo prisutan, i to ne tako pozitivno.

#### D. ANALIZA TREĆA: DETE I NJEGOVE AKTIVNOSTI

Očekivalo se da će dete biti više zastupljeno u „Poletarcu”, što se vidi i po razrađenom sistemu klasifikacije. Međutim, dete se ne javlja toliko često (10,4), a kada je reč o detetu onda su njegove osobine uglavnom neodređene. Najčešće se spominju fizičke osobine kao što su pol i uzrast. Psihičke osobine (emocije, potrebe, karakterne crte), vrlo se malo javljaju.

Na tabeli br. 10 može se videti kako izgleda dete u „Poletarcu” i čime se ono bavi.

Uzrast dece u „Poletarcu” je uglavnom predškolski i još niži, što je i razumljivo, jer je upravo deci ovog uzrasta i namenjen „Poletarac”. Međutim, interesantno je da se dečaci



Tabela 10. Dete i njegove osobine

Dete i njegove aktivnosti	Uzrast:	beba predškolski	školski	Pol:	Snaga:	B. Psihičke osobine	Intelekt	pametna	klup	Emocije:	radost	žalost	strah	ljubav	ljutnja
VI 73.	17	1	2	12	1	2	10	0	0	3	1	0	1	2	2
VII 73.	10	1	0	5	0	0	5	0	0	0	1	0	0	0	0
VIII 73.	9	0	3	4	0	0	5	1	1	0	0	1	1	1	1
IX 73.	11	0	2	4	0	0	4	1	1	2	0	0	0	2	0
X 73.	7	0	2	4	1	1	6	1	0	0	0	0	0	0	0
XI 73.	9	0	2	4	0	2	1	1	0	1	0	0	0	2	0
XII 73.	8	0	0	4	0	1	6	1	0	0	0	0	0	0	0
I. 74.	7	0	0	6	1	2	1	1	0	0	0	0	0	1	1
II. 74.	8	0	2	4	0	0	3	1	0	2	2	2	2	1	1
III 74.	10	0	1	5	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0
IV. 74.	14	0	4	7	0	1	6	0	0	3	0	1	1	2	0
V 74.	10	0	4	2	0	0	7	1	1	0	0	0	0	0	0
prosek	10,4	0,2	1,5	5,4	0,5	0,8	5,2	0,3	0,0	0	0	0,6	0,7	0,8	0,6



javljaju znatno više nego devojčice (5,4: 2,8). Od psihičkih osobina najčešće se javljaju emocije i potrebe. Od emocija najčešće su radost (1,2), ljubav (0,8) i strah (0,7). Najčešće potrebe su: potreba za uspehom (0,9), potreba za ljubavlju (0,9) i potreba za saznanjem (0,7). Moralne osobine se javljaju zanemarljivo malo. Najčešće osobine su dobar (0,5) i iskren (0,3).

Aktivnosti koje dete iz „Poletarca” najčešće upražnjava su: igranje (2,8), školski rad (0,9) i crtanje (0,6).

Da bi se olakšalo sagledavanje celine, odnosno svega onoga što je rečeno o svetu i detetu u „Poletarcu”, treba pogledati tabelu br. 11.

Tabela 11.

I Svet u kome živi dete		prosek 45,1
A. Realni svet		39,9
Priroda i prirodne pojave		23,0
Društvo i društvene pojave		12,5
Porodica i porodične pojave		4,9
B. Imaginarni svet		4,5
Imaginarna bića		2,8
Imaginarne pojave		2,4
II Dete i njegove aktivnosti		10,4
Fizičke osobine		8,5
Psihičke osobine		5,2
Aktivnosti		4,7

#### E. ANALIZA ČETVRTA: DOMINANTNE TEME U „POLETARCU”

Rezultati ove analize, posebno kada se uporede sa rezultatima prethodne analize, vrlo rečito govore o osnovnoj orijentaciji „Poletarca” u pogledu izbora sadržaja. Iz tog upoređenja je vrlo jasno da se u sadržaju „Poletarca” više govori o svetu za dete nego o samom detetu. Iz toga jasno sledi da je „Poletarac” list za decu a ne o deci. Još tačnije značenje ove tvrdnje je sledeće: „Poletarac” nastoji da pruži što više sadržaja koji govore o svetu koji interesuje savremeno dete i da uvuče dete u samostalne aktivnosti. Drugim rečima, u osnovi „Poletarac” pruža neku vrstu materijala sa kojim bi dete trebalo da stupi u interakciju i tako bude aktivirano.

Nešto ranije smo ukazali i na osobenosti sadržaja. Oni više govore o realnom a manje imaginarnom svetu, više o prirodnim nego o društvenim pojavama, više o svetu živog (i

unutar njega više o životinjama). Sada bismo mogli učiniti još korak dalje u ovom zaključivanju: interakcija sa ovakvim sadržajima može dete da angažuje više *intelektualno* (uz prateće emocije zbog radosti otkrivanja i saznavanja) *nego emotivno* (za ovo drugo bi bilo više prostora ako bi u sadržajima dominirali oni koji bi govorili o detetovom socijalnom mikrosvetu i posebno porodičnom i o samom detetu).

Da bi se dobila još jasnija i konkretnija slika o tome šta „Poletarac” nudi detetu i čemu posvećuje najviše mesta, napravljen je jedan sistem klasifikacije za teme koje se najčešće javljaju u „Poletarcu”. Ova analiza treba da bude dopuna prethodnoj u tom smislu što će biti konkretnija, detaljnija. Dok je prethodna analiza više apstraktna (na primer, „životinje”) ova je konkretnija („ptice”, „majmuni”, „mačke” itd.). Analiza tema u „Poletarcu” je kvalitativna analiza, mada se zadržavaju i frekvencije radi kvantitativne analize. Tako na primer, umesto da stoji samo brojka za fizičke pojave, ovde vidimo koje su to fizičke pojave — svetlost, vreme itd.

Tabela 12 pokazuje da su najčešće teme: jezik (14), životinje (11), dečje aktivnosti (10), zadaci (10), međuljudski odnosi (6), fizičke pojave (6), dečje ustanove (5), porodica (5), tehnika (4), imaginarni svet (4) itd. Ovaj sistem analize primenjen je na uzorke od tri broja.

Veliki broj sadržinskih kategorija (ima ih preko 100!) koje su primenjene na dete i njegov svet u „Poletarcu” ubedljivo pokazuju bogatstvo i raznovrsnost sveta u koji „Poletarac” uvodi svoje čitaoce. Ovaj utisak je još upečatljiviji kada se uzme u obzir koliko je toga što je sadržano u „Poletarcu”, a što ne može da se obuhvati čak i ovako iscrpnim sistemom za klasifikaciju.

I ova, nešto detaljnija analiza sadržaja govori o nekim osobenostima „Poletarca” o kojima je već govoreno. Pre svega, opet se susrećemo sa izuzetnim bogatstvom i raznovrsnošću sadržaja (u tri broja više od 100 kategorija sadržaja).

Tu su i neke već pominjane dominante među sadržajima: jezik i igranje jezikom (igre slova, glasovima, značenjima reči itd.), svet faune, prirodne pojave itd.

#### F. ANALIZA PETA: AKTIVNOSTI KOJE „POLETARAC” POBUĐUJE KOD DECE

Ova analiza imala je za predmet ne toliko same sadržaje koliko moguće efekte tih sadržaja.

---

Tabela 12. Rang lista tema „POLETARCA” (za 3 broja)

	Oktoibar 1973.	f	Januar 1974.	f	April 1974.	f	Σ
1. JEZIK	Slova (igre oblicima slova — 3) Reči — smešne reči, semantičke igre, fonet-sko-semantičke, grafičko semantičke	7	Slova (igre oblicima slova) Reči — lepe reči, neobične reči, semantičke igre, grafičko-semantičke	5	Reči — semantičke igre, 2 grafičko-semantičke	2	14
2. ZIVOTINJE	— ptice (3) — kengur, — žaba — rak i jaguar	6	— pile, — majmun — pas, mačka i riba	3	— guska — pas	2	11
3. DECJE AKTIVNOSTI	— crtanje (2) — smejanje — zadirkivanje	4	— pisanje — plakanje — igranje	3	— igranje (2) — pisanje	3	10
4. ZADACI		0	— rešiti problem (3) — nacrtati	4	— brojanje — obojiti crtež (3) — rešiti problem (2)	6	10
5. MEĐULJUDSKI ODNOSI	— drugarstvo	1	— drugarstvo — izdaja — kukavičluk	3	— nesebičnost — kolektivni rad	2	6
6. FIZIČKE POJAVE	— svetlost (i mrak) — vreme — vetar	3	— svetlost (i mrak) — vreme	2	— svetlost i mrak	1	6

7. DEČJE USTANOVE	— obdanište — škole	2	— škole	2	— pozorište	1	5
8. PORODICA	— baba i deda	1	— očevi i deca	1	— baba i unuka — otac	3	5
9. TEHNIKA	— tehnika i priroda	1	— tehnika i priroda	1	— točak — igla	2	4
10. IMAGINARNI SVET	— aždaja — legenda o nastanku ostrva	2	— čuda — natprirodna osetljivost	2	—	0	4
11. ODEVNI PREDMETI	— šešir	1	— šešir — kaput	2	—	0	3
12. NAŠ POZNATI PESNIK	— P. P. Njegoš	1	— V. Nazor	1	— B. Radlčević	1	3
13. BIOLOŠKE POJAVE	— šta jedu životinje	1	— mimikrija	1	— kako pevaju životinje	1	3
14. POSLOVICE	—	0	— poslovice	1	— poslovice	1	2
15. ZAGONETKE	—	0	— zagonetke (glava i puž)	2	—	0	2
16. SELO	— selo (zavičaj)	1	— selo u crtežima dece	1	—	0	2
17. GRAD	— Beograd (2)	2	—	0	—	0	2
18. BILJKE	— suncokret — orah	2	—	0	—	0	2

19. ŽIVA PRIRODA	— reke (2)	2	—	0	—	0	2
20. IGRA	—	0	— broj petlica — prsti kao igračka	2	—	0	2
21. PROIZVODNJA	—	0	— gradnja	1	—	0	2
22. STRANA ZEMLJA	—	0	— Peru	1	—	0	1
23. PREGOZNA SREDSTVA	— autobus	1	—	0	—	0	1
24. PSIHICKE POJAVE	—	0	—	0	— snovi (strašni)	1	1
25. ISTORIJSKI DOGAĐAJI	— Oslobođenjske Beograda	1	—	0	—	0	1
RAZNO	— problem šrafova — pismo — I eksperiment — lov	3	— ličnosti iz literature — sreća i nesreća	2	— dečje poruke — drugu Titu — avijatačar-pionir — čuak	3	8

Naime, na osnovu prirode i sadržaja pojedinih priloga nastojali smo da *procenimo* na kakve aktivnosti ti prilozi mogu pobuditi decu, šta dete može da učini u kontaktu sa svakim pojedinim prilogom. Naravno, umesto ovakve procene bolje bi bilo neposredno posmatrati stvarne (a ne procenjene) reakcije dece (kao što su to činili neki čitaoci „Poletarca” u svojim pismima Redakciji). Tokom posmatranja koliko se razlikuju reakcije dece pojedinih uzrasta i iz različitih socijalnih, kulturnih i fizičkih sredina.

U odsustvu takvih posmatranja mi smo pokušali da pretpostavimo kakve sve aktivnosti mogu razviti deca — čitaoci pri upoznavanju sa priložima ili neposredno u nastavku posle upoznavanja sa prilogom.

Procena se odnosi, naravno, na ono glavno što jedan prilog može izazvati (isključene su one aktivnosti koje su moguće ali malo interesantne za dete: memorisanje ili ilustrovanje svakog teksta; i te aktivnosti uzete su kao moguće samo onda kada je postojala veća verovatnoća da su pojedini prilozi posebno podesni za izazivanje tih aktivnosti).

Analizom su obuhvaćena dva broja nasumce odabrana (decembar 1973. i maj 1974).

Najpre smo prebrojali koliko u svakom od tih brojeva ima priloga koji neposredno angažuju dete (na primer, traži se da dete nacrti nešto, da reši zadatak, da dopuni) i koji to čine posredno (svi ostali prilozi).

Tabela 13. Stepen angažovanja deteta

	Decembar 1973. Broj priloga 45	Maj 1974. priloga 32	Decembar+ maj priloga 77
Posredno	35	20	55
Neposredno	10 (22%)	12 (40%)	22

Dakle, značajan broj priloga nastoji da neposredno podstakne decu na aktivnosti. Broj takvih priloga je prilično neujednačen (majski broj iz 1974, koji je slučajno ušao u analizu, ima znatno više takvih — i to izvrsnih! — priloga, jer je redakcija bila podstaknuta od čitalaca na takvo ponašanje — što se vidi iz pisma Redakcije u tom broju).

Sledećom klasifikacijom nastojali smo da utvrdimo da li među izazvanim aktivnostima pretežu one koje su više utilitarno usmerene (na primer, naučiti nešto što je praktično, korisno, naučiti



nešto što je korisno za školu itd.) ili *one koje su same sebi cilj* (tj. koje predstavljaju neku vrstu igre ili isprobavanja na neki način deteta, kao što je, na primer, izmišljanje reči, crtanje itd.).

Tabela 14. Vrsta aktivnosti dece

	Maj 1974. (od 31)	Decem- bar 1973. (od 45)	Zajedno
Utlitarne aktivnosti	12	11	23
Igrovne aktivnosti	17	28	45
Kombinacije jednih i drugih	2	6	8

Dakle, većina mogućih izazvanih aktivnosti su one koje su same sebi cilj, koji po svojoj prirodi predstavljaju igru ili zabavu ili aktiviranje detetovih funkcija radi njihovog isprobavanja i razvijanja bez nekog neposrednog cilja (školskog ili praktičnog). Međutim, ne zaostaju mnogo ni prilozima u kojima je vrlo jasan neposredan cilj, najčešće da se nešto nauči (na primer, obožavanje značenja reči ili shvatanja nekog pojma ili sticanje neke nove informacije itd.).

Sledeća analiza je imala za cilj da pokaže koliko se često mogu pojedinim prilozima „Poletarca” izazvati neki *složeni vidovi aktivnosti*: a) likovne aktivnosti, pisanje, crtanje, bojenje, modeliranje; b) muzičke aktivnosti: pevanje po notama, pevušenje i skandiranje itd; c) dramatizacije: recitovanje, razvijanje dramsko-tematskih igara itd; d) verbalne aktivnosti: verbalne igre, sastavljanje stihova, izmišljanje ili dovršavanje priča itd.

Tabela 15. Složeni vidovi aktivnosti dece

	Maj 1974. (32)	Decem- bar 1973. (45)	Zajedno (77)
Likovne aktivnosti	6	8	14
Muzičke aktivnosti	2	1	3
Verbalne aktivnosti	4	2	6
Dramatizacije	8	4	12
Nerazvrstano	11	30	41

Većina priloga ne može posle upoznavanja neposredno da se nastavi u vidu neke od složenih aktivnosti. To još uvek ne znači da ih deca na drugi način ne koriste (što se vidi iz sledeće analize), jer mnogi prilozima služe da se nešto samo

vidi uz odgovorajuće emocionalne doživljaje, ili da se nešto nauči ili samo pročita i doživi itd.

U poslednjoj analizi u ovom poglavlju nastojali smo da vidimo koje psihičke funkcije angažuju pojedini prilozi. Naravno, neke psihičke funkcije su angažovanije pri kontaktu sa svakim prilogom (na primer, percepcija, elementarno razumevanje itd.). Mi to nismo uzimali u obzir, tako da kada, na primer, govorimo o angažovanju perceptivnih funkcija onda to znači da neki prilozi posebno zahtevaju perceptivnu aktivnost (na primer, pri traženju skrivene figure na nekoj slici itd.).

Tabela 16. Psihološke funkcije angažovane priložima

	Maj 1974. (32)	Decembar 1973. (45)	Zajedno (77)
a) Motorne aktivnosti (angažovanje motorske ruke)	2	0	2
b) Perceptivne aktivnosti (analiza slika, pronalaženje, razumevanje likovnog jezika)	3	9	12
Motorno-receptivne aktivnosti (bojenje likova, dopunjavanje slika itd.)	1	1	2
Emocionalno angažovanje (izrazito efektivno reagovanje: osećanja pri ritmici, skandiranju, složene emocije i sentimenti, socijalno-emocionalne reakcije)	7	11	18
Saznajne aktivnosti (sticanje znanja, rešavanje problema, verbalno učenje i imaginativni odgovori itd.)	15	14	29
Saznajno-emocionalno angažovanje (svi veći literarni prilozi koji izazivaju složene reakcije)	4	5	9
Nerazvrstano	0	5	5

Uočljivo je, dakle, da većina priloga prvenstveno angažuje saznajne funkcije deteta (tu treba uzeti

u obzir i perceptivne aktivnosti i emotivno-saznajne aktivnosti). Ovo je u znatnoj saglasnosti sa prethodnim analizama sadržaja, koje su pokazale da su prilozi takvi da mogu angažovati pre inteligenciju čitalaca nego neke druge aspekte ličnosti.

Doduše, odmah treba dodati i neke dopune ovom sudu. Pre svega, i čisto „intelektualni“ prilozi „Poletarca“ su takvi da mogu pobuditi emotivne reakcije dece (zbog izuzetnih likovnih rešenja, zbog duhovitosti pri postavljanju i viđenju problema) u procesu saznavanja. Osim toga, saznanja koja nudi „Poletarac“ su drugojačija od onih koje, na primer, nude školske knjige. Kao što smo videli, osnovna usmerenost izazvanih aktivnosti je u vidu igre i isprobavanja moći deteta.

Mi smo ukupan broj priloga koji prvenstveno angažuju intelektualne funkcije podelili u one koji angažuju konvergentne sposobnosti (tj. one koje su više logičke i teže nalaženju jednog ispravnog rešenja) i divergentne sposobnosti (tj. one koje su stvaralačke, koje zahtevaju fleksibilnost mišljenja i bogatstvo reagovanja). Od 29 priloga bilo je 23 koji angažuju konvergentne i 6 koji angažuju divergentne sposobnosti.

Znatan broj priloga, međutim, takve je prirode da i direktno može emotivno angažovati dete. Tu spadaju prilozi (na primer, likovni) koji svojom estetskom vrednošću mogu pokrenuti dete ili prilozi (brojalice itd.) koji svojom ritmikom mogu izazvati elementarnija radosna osećanja, ili muzički prilozi, lirske pesme itd.

I na kraju, izvestan broj značajnijih priloga nije mogao biti razvrstan u ovako atomizirane kategorije jer istovremeno mogu pobuditi različito angažovanje deteta (pre svega emotivno i sazajno, kao što je to slučaj sa većinom dužih i složenijih proznih literarnih priloga).

#### G. ZAKLJUČNE REČI

Analiza sadržaja kakva je ovde primenjena ima načelna ograničenja, jer govori samo o onome što je rečeno a ne i *kako* je rečeno.

Ipak i takva kakva je ova metoda može pružiti podatke i za procenu jednog lista kakav je „Poletarac“. Njena vrednost je u tome što daje prilično objektivnu procenu sadržine priloga i time koriguje čiste impresije o listu.

Nekoliko analiza sadržaja „Poletarca“ dalo nam je osnova za neke opštije zaključke.

(1) „Poletarac“ se deci obraća u velikoj većini slučajeva kombinacijom jezičkih i likovnih sred-

stava izražavanja. U znatnom broju priloga postignuta je veoma dobra saradnja jezičkih i likovnih sredstava. Ipak, što je i opravdano, vodeću ulogu igraju jezička sredstva. Osobnost „Poletarca” je u tome što je, idući za posebnom zainteresovanošću dece, govor koristio ne samo kao sredstvo saopštavanja nego i kao predmet posebne pažnje i kao objekt igranja.

(2) „Poletarac” nudi deci veoma raznovrstan i bogat svet. Skoro da ništa od onoga što privlači decu nije izostalo na stranicama „Poletarca”. Ipak, „Poletarac” pokazuje i svoje preferencije. Tako je u njemu znatno više prisutan realni svet (sa svom njegovom fascinantnošću) nego imaginarni svet (tako da su neki tradicionalno prisutni stanovnici imaginarnog sveta za decu kao što su veštice, čarobnjaci, patuljci, princeze, skoro sasvim iščezli).

Realni svet je, pak, u „Poletarcu” više sačinjen od prirodnih nego od društvenih pojava. U tom smislu je to više svet za radosno otkrivanje i saznavanje nego za razrešavanje emotivnih problema (ovi drugi pre dolaze do izražaja u prilozi koji govore o socijalnoj interakciji dece i odraslih, o porodičnim odnosima, o deci u određenim socijalnim i psihološkim situacijama, o deci koja se mogu uzeti kao uzor itd.).

„Poletarac” je, dakle, list za decu koji nastoji da decu aktivno uvuče u saznavanje pre svega prirodnih, a potom i društvenih pojava. Ali i sa takvom orijentacijom „Poletarac” bi mogao da deci ponudi više likova dece i odraslih koji će služiti kao izvori za identifikovanje, da im pokaže više mogućih uloga deteta u međuljudskim odnosima i više raznovrsnih aktivnosti koje deca mogu ispoljavati.

(3) Dete koje se susreće opisano u „Poletarcu” najčešće nije jasno definisano. Ipak je to češće predškolsko ili mlađe školsko dete, češće dečak nego devojčica, češće snažno i pametno i dobro dete. Ali, najčešće je odsutna psihološka karakterizacija deteta.

Aktivnosti koje to dete izvodi najčešće su igranje, školski rad i čitanje.

(4) Među aktivnostima koje prilozi „Poletarca” mogu pobuditi u detetu — čitaocu, srećemo likovne, muzičke i verbalne aktivnosti. Ipak, ti prilozi u većoj meri intelektualno angažuju dete (uz emocionalne doživljaje koji prate samostalno saznavanje) nego emotivno.

Sve u svemu, „Poletarac” se služi veoma modernim i deci zanimljivim jezikom, decu dovodi u kontakt sa veoma raznovrsnim svetom koji

uzbuđuje i savremenog odraslog čoveka, i savremeno dete. U tom svetu postoji izvesna zakrivljenost ka svetu prirodnih pojava (a unutar ovog ka svetu živog). Takav svet prezentiran detetu, omogućava aktivno i samostalno angažovanje detetovog intelekta u većoj meri nego njegovih emocija.



RADOMIR STEVIĆ — RAS

---

# O POZORIŠNOM AMATERIZMU U MAĐARSKOJ\*

---

## PRELIMINARNI PODACI SOCIOLOŠKOG ISTRAŽIVANJA

U našoj zemlji se teži tome da dualizam između autonomne umetnosti i ukusa širokih masa postepeno iščezne, i da veza ljudi sa kulturom bude što intenzivnija. Preduslov postojanja jedne socijalističke kulture je u stvaranju takvih kulturnih formi koje će postati integralni deo svakodnevnog života.

Mi smo u ovom istraživanju želeli da utvrdimo ulogu pozorišnog amaterizma u procesu integracije kulture u svakodnevni život pojedinca, i da ispitamo u kojoj meri je ostvarena ta njegova društvena misija.

Koje su to situacije koje su povoljne za prihvatanje normi i vrednosti kao što su spontanost, samoaktualizacija i sl. u životu amaterskih grupa? Kakav je stvarni karakter tih zajednica? Kakvi su im planovi, obaveze, funkcije, sadržaji zajedničke akcije? U kojoj meri je grupa orijentisana na sebe, i kakve su veze koje amaterska grupa uspostavlja sa sredinom i sličnim zajednicama?

Podaci u ovom istraživanju prikupljeni su pomoću upitnika i intervjua: o motivisanosti za učešće u pokretu ili u pozorišnoj trupi, o oblicima zajedničkog rada, o zakonima grupne akcije i stvaralaštva, o formalnim i neformalnim kontaktima unutar grupe i o vrednostima na kojima se zasnivaju ti kontakti, o vezama grupe sa sličnim grupama i sa različitim tipovima publike, tj. sa „spoljašnjom” sredinom (zajednica,

\*) Tekst pisan specijalno za „Kulturu”.

pokret, društvo), o individualnim vrednostima članova grupe.

#### O METODI PRIMENJENOJ U ISTRAŽIVANJU

Kriterijum za izbor grupa koje će biti obuhvaćene istraživanjem bio je karakter i aktivnost grupe. Kao kontrola, odabrane su neke grupe sa niskom i osrednjom aktivnošću. Ispitana je 41 amaterska družina (602 člana: 303 muškarca i 299 žena). Prosečna veličina družine je 15 članova (10 družina sa manje od 10 članova, 14 sa 11—15 članova, 11 sa 16—20 članova i 6 sa preko 20 članova).

Svaki član družine odgovarao je na pitanja iz upitnika. Posebno su ispitivani vođe družina. Pored toga, po nekoliko članova iz grupe vodili su dnevnik o zajednički provedenom vremenu.

Podaci su prikupljeni tokom novembra i decembra 1972. i januara 1973. godine.

#### KVALIFIKACIJE I ZANIMANJA

Kakav je profil mladih koji uzimaju učešće u radu ovih elitnih pozorišnih družina? Gledano po kvalifikacijama, 3,5 posto je završilo osnovnu školu, 64 posto je završilo ili pohađa srednju školu, 24 posto je završilo ili pohađa fakultet (8 posto ima druge kvalifikacije, a 0,5 posto nije odgovorilo na ovo pitanje).

Gledano prema kvalifikacijama i zanimanju, 46 posto su učenici (14 posto studenti, 19 posto gimnazijalci, 7 posto učenici srednjih tehničkih škola, 6 posto učenici škola za radnička zanimanja), 17 posto su zaposleni i učenici istovremeno (5 posto u srednjoj školi, 5 posto na fakultetu i 6 posto u drugim obrazovnim institucijama), a 36 posto su zaposleni, sa zanimanjem.

#### ZAJEDNIČKI PROVEDENO VREME

Svakodnevni život grupe može se iskazati putem objektivnih kvantitativnih pokazatelja. Uticaj grupe na razvoj ličnosti je tim veći što je u većoj meri pojedinac uključen u rad grupe, tako da rad u grupi postaje sastavni deo njegovog svakodnevnog života.

Podaci, bar kad je reč o ovim elitnim grupama, ukazuju da je rad u grupi u toj meri intenzivan (u toj meri to biva zajednički provedeno slobodno vreme), da od članova grupe čak zahteva menjanje dotadašnjeg načina života kao zalogu za pripadništvo grupi. To, konkretno, znači 7,3 sati nedeljno provedenih zajedno, a kada se pripremaju nove predstave, onda i po 18 sati.

U vezi sa ovom „socijalizatorskom” funkcijom rada u amaterskom pozorištu nameće se i pitanje nije li ovoliko angažovanje istovremeno i put ka izolaciji, sužavanju radijusa akcije i interesovanja pojedinca, pa čak i određeni vid eksploatacije? Ometa li to razvoj drugih sposobnosti i kompletnu aktualizaciju tih mladih ljudi? Svakako da se istovremeno nameće i pitanje sadržaja aktivnosti u pozorišnom amaterizmu.

#### MOTIVACIJA ZA ČLANSTVO U POZORIŠNOJ DRUŽINI

Jedan od najinteresantnijih podataka ovog istraživanja odnosi se na razloge na osnovu kojih se mladi opredeljuju za članstvo u pozorišnoj družini. S obzirom da su ispitivani i razlozi za pristupanje družini, i razlozi ostanka u družini, mogu se uočiti i promene u motivaciji nastale tokom boravka u grupi.

Navešćemo, kao primer, tri od 21-og navedenog razloga privlačnosti pozorišne družine. To su najčešće navođeni razlozi.

U vreme pristupanja družini najčešće se navode sledeći razlozi: *veza sa književnošću* (48 posto glasova), *ljubav prema pozorištu uopšte* (36 posto glasova), *mogućnost ličnog obrazovanja* (29 posto glasova), *opuštanje („da prođe vreme”)* (17 posto), *prilika za igru* (17 posto), *procena ličnih sposobnosti* (15 posto), *prilika da se sretnu interesantni ljudi* (12 posto glasova).

Pogledamo li razloge za ostanak u grupi, dobijamo sledeću listu koja se dosta razlikuje od liste najčešće navođenih razloga za pristupanje grupi (u zagradi navodimo procenete u kojima je svaki od navedenih razloga biran kao razlog pristupanja grupi, kao i razliku između sadašnjeg i prethodnog procenta): 1) *mogućnost ličnog obrazovanja* (53 posto prema 29 posto kao razlog za pristupanje grupi; razlika +24 posto), 2) *veza sa književnošću* (sada 52 posto, ranije 48 posto, razlika +4 posto), 3) *ljubav prema pozorištu uopšte* (sada 25 posto, ranije 36 posto, razlika — 11 posto), 4) *mogućnost da se pripada zajednici* (sada 21 posto, ranije 7 posto, razlika +14 posto), 5) *zajednička iskustva, sećanja* (sada 20 posto, ranije 10 posto, razlika +10 posto), 6—7) *podučavanje drugih* (sada 17 posto, ranije 7 posto, razlika +10 posto) 8—9) *nivo grupe* (sada 17 posto, ranije 9 posto, razlika +8 posto).

Očigledno je da je učestvovanje u radu družine izmenilo redosled navođenih motiva. Kakva je suština tih promena? Grupa je ojačala potrebu za ličnim obrazovanjem, a istovremeno i istakla značaj društvenog angažovanja.



VREDNOSNA ORIJENTACIJA ČLANOVA  
AMATERSKIH DRUŽINA

Vrednosna orijentacija ispitivana je putem nekoliko pitanja. Odnos prema radu, slobodnom vremenu i procena društvenog prestiža bile su teme tih pitanja.

Izdvojićemo ovom prilikom samo jedno pitanje (odnosno, grupu odgovora), koje je veoma indikativno za karakter vrednosne orijentacije naših ispitanika. Rečenicama je bio izražen stav prema nekim osnovnim vrednostima ljudskog življenja kao što su: rad, prijateljstvo, društveni položaj, porodica, interesantan život pun novina, ljubav, zajednica, lična sloboda, poštovanje i uspeh, materijalna obezbeđenost, bezbrižan život — a ispitanici je trebalo da tih deset rečenicama izraženih vrednosti porede jednu sa drugom i naprave odgovarajući redosled. Ovom procedurom dobijen je redosled vrednosti, odnosno vrednosna orijentacija ispitanika.

Na prvom mestu ove liste, sa prosečnom ocenom od 5,9 (maksimalna pojedinačna ocena svake vrednosti mogla je biti 9, a minimalna 0), nalazi se „poverenje, dobri prijatelji na koje se može osloniti u raznim situacijama”. Na drugom mestu, sa prosečnom ocenom 5,4, nalazi se „srećan, uravnotežen porodični život”, na trećem mestu (prosečna ocena 5,3) „zajednica u kojoj se može živeti prema ličnim sklonostima i interesovanjima”, na četvrtom mestu (5,0) nalazi se „lična sloboda, nezavisnost”, na petom mestu (4,7) „interesantan život pun novina”, na šestom mestu (4,5) „ljubav, ljubavna zadovoljstva”, na sedmom mestu (4,1) „rad koji pruža satisfakciju i zadovoljstvo”, na osmom mestu (3,6) „počast, uspeh”, na devetom (2,4) „položaj koji omogućuje da važne stvari zavise od lične odluke”, i na desetom mestu, sa prosečnom ocenom 1,0 „materijalna obezbeđenost, bezbrižan život”.

S obzirom na način i probleme današnjeg života lako je razumeti što se prijateljstvo navodi kao primarna vrednost. Međutim, nije podjednako jasno zašto se porodična sreća, porodica kao vrednost, nalazi na drugom mestu ove liste vrednosti, pogotovu ako se posmatra sa stanovišta naše, a i strane sociologije koja sukobe u porodici interpretira kao znak preživnosti i odumiranja porodice kao institucije. Ukoliko se ovaj podatak tumači, međutim, kao izraz potrebe za prijateljskim odnosom, onda ni drugo mesto koje porodični život zauzima na listi vrednosti ne mora izgledati u tolikoj meri neočekivan. Pogotovu ako pogledamo i treću po redu vrednost koja takođe izražava potrebu za zajedništvom, a u isto vreme i potrebu da se iskaže i sopstvena ličnost. Očigledno je da ovi

mladi ljudi nemaju potrebu za tipom zajednice nametnute spolja, već žele da sami formiraju takvu zajednicu. Ovom tumačenju ide u prilog visoko vrednovanje lične slobode i nezavisnosti. Pa čak i peta na listi vrednosti, interesantan život pun novina, može se tumačiti u istom svetlu, isto tako kao i ljubav (šesto mesto), rad koji pruža zadovoljstvo i satisfakciju (sedmo mesto).

Konačno, tri vrednosti koje se nalaze na dnu lestvice veoma su „udaljene“ po visini ocene koju su dobile od vrednosti koje im prethode. Minimalna ocena koju je dobio bezbrižan, materijalno obezbeđen život znači, pre svega, da mladi ljudi koje smo ispitivali, prihvatajući zadovoljenje minimalnih svojih materijalnih potreba kao nešto što se podrazumeva (što je dato), nisu spremni da žrtvuju vrednosti koje cene za materijalno blagostanje; oni svesno odbacuju isprazno gomilanje materijalnih dobara. S druge strane, ideja o „bzbrižnom životu“ sadržana u drugom delu rečenice, naišla je na još jače, još energičnije odbacivanje. Oni ne žele da žive bezbrižan život, već da brinu brige dostojne čoveka. To je i ključ za razumevanje generacije rođene u socijalizmu. Konačno, moglo bi se reći da redosled vrednosti mladih koje smo ispitivali odgovara idealnom poretku vrednosti socijalističkog društva. Bilo bi interesantno ispitati koji faktori doprinose da se neki od prirodno prisutnih naivnih elemenata vrednosnog sistema mladih zamene vrednostima bližim realnim mogućnostima i društvenim uslovima.

#### PUBLIKA POZORIŠNOG AMATERSKOG POKRETA

Kao što nema pozorišta bez publike, nema ni pokreta bez društvenog cilja koji ga usmerava. S tim u vezi potrebno je bilo utvrditi na koje načine pozorišne trupe ostvaruju kontakte sa širom društvenom zajednicom. Tako smo pitali mlade glumce-amatere za koju publiku najviše vole da igraju.

Najveći broj glasova dobili su *festivali* (41 posto). Zatim publika sela i gradova u kojima se *gostuje* (39 posto), *sopstvena publika*: škole i klubovi. Umesto daljeg navođenja statističkih podataka, naveli bismo jedan odgovor koji dobro ilustruje stav mladih glumaca-amatera prema publici: „Najviše volim da igram za mlade ljude, moju generaciju... koji mogu da me razumeju. Ne za snobove. Za one koji vole pozorište. Za gimnazijalce, za decu, za seljake, za radnike. Čak i za one koji ne uspevaju da razumeju odmah. Za milione onih koji nikada nisu bili u pozorištu...”

Suština veza između amaterskog pozorišta i publike može se utvrditi jedino ukoliko se ispituju principi na kojima je zasnovana ta veza. Baš tu se nalazi objašnjenje činjenice da je amatersko pozorište više nego zamena za pozorište, više nego propagator umetnosti, i zbog čega je u stanju da oživi prvobitnu funkciju pozorišta. Za festivalsku publiku se kaže da je najbolja publika mladih. Festivali pružaju mogućnosti mladima da igraju za svoje vršnjake. Na festivalu učestvuju i druge grupe, tako da se istovremeno može biti i publika, i igrati za publiku, i praviti poređenja sa drugim trupama, čime i estetika biva povezana sa etikom (moralno angažovanje).

#### UMESTO ZAKLJUČKA

U okviru ovog projekta obavljeno je i kontrolno ispitivanje drugih amaterskih grupa i zajednica mladih. Tako su ispitane neke folklorne amaterske grupe, amaterski filmski kružoci i klubovi opšteg karaktera (formirani oko igranki i zabave). Cilj je bio da se da tačan opis odlika pozorišnih grupa u poređenju sa drugim grupama gde su zajednička aktivnost, kreacija i izražavanje manje verbalni po karakteru (folklorne grupe), ili gde je aktivnost u okviru grupe više individualna (filmski kružoci), odn. manje orijentisana na izvođačku, prikazivačku stranu (klubovi opšteg tipa).

Zahtevi za zabavom i kulturom, oblici društvenih odnosa i težnja ka samoizražavanju mladih, izraženi kroz snagu pokreta bit muzike, amaterskog pozorišta, folkloru i narodne muzike, mogli bi se svesti na sledeće: bit muzika bila je prvi vid uključivanja mase mladih. Ti sastavi, međutim, iscrpljivali su se isključivo kroz tu vrstu zajedništva (Vitanji). Čak i sada, pošto je već izgubio karakter pokreta, bit igra važnu ulogu u zabavi i društvenom životu mladih.

Sledeći veliki talas bio je pokret pozorišnog amaterizma mladih. Po svom društveno-političkom sadržaju bio je rođen kao težnja mladih da izraze sopstvenu svest o životu na racionalniji, verbalniji oblik nego što je moguće muzikom, a još uvek prirodno, zasnovano na u osnovi sentimentalnom stavu.

Taj proces formiranja pokreta pozorišnog amaterizma bio je u osnovi spontan. Iskazujući formalne razlike u odnosu na pokret mladih na Zapadu (1968), mogli bismo, donekle ironično, reći da je ulični revolt mladih na Zapadu bio izvitoperen posredovanjem televizije (da bi se zabavili TV-gledaoci), a da je kod nas zdrav, kritički duh mladih bio „oplemenjen” pokretom pozorišnog amaterizma. Taj pokret, to „pozo-

rište", bio je u stanju da asimiluje sve elemente koji su mogli postati prirodna sredstva izražavanja tog sadržaja: svojom verbalizovanošću koristio se rezultatima literarnih kružoka, razgibajući njihove rigidne, statične forme tako reći preko noći, i povezujući ih sa potrebama mladih ljudi za igrom i pokretom, jednostavnim sredstvima izražavanja telom i glasom. Uticaj pozorišta Grotovskog odigrao je presudnu ulogu u tom smislu, a u pogledu okupljanja masa bit-muzika bila je neka vrsta pripreme. Odlučujuća uloga u igri pripisuje se kolektivnoj akciji. Sredstva izražavanja akumuliraju se u začuđujućoj meri. Velika potreba za ličnim izrazom doprinela je tome. Festivalima slični skupovi najboljih grupa predstavljali su obogaćenje, učenje ekspresije od drugih, kreativni razvoj.

Pokret pozorišnog amaterizma sadrži još jedan važan momenat: on igra značajnu ulogu u formiranju zajednica. Mogućnost da grupa preraste u profesionalno pozorište dodatni je animirajući faktor. Pokret narodnih igara i narodne muzike javio se kasnije i pridružio pretходnom. Njegov značaj leži u prevazilaženju „barijera” inherentnih pokretu pozorišnog amaterizma, jer odricanje od verbalnih, racionalnih oblika izražavanja pruža daleko šire mogućnosti neverbalne ekspresije. Značaj svega ovoga postaje posebno jasan kada u razmatranje uključimo rezultate psiholoških istraživanja koja na samerljiv način pokazuju da više od 70 posto ljudskih, interpersonalnih, metakomunikativnih kontakata biva ostvareno neverbalnim sredstvima: gestovima, mimikom, pokretom itd.

Za razliku od pozorišta, ovim grupama se postiže i ukidanje granice između izvođača i publike, jer članovi grupe i publika igraju zajedno.

Pretpostavimo, jer svaka „interpretacija” estetskih sadržaja može biti adekvatna jedino ukoliko se uslovno shvati, — da je popularno zajedništvo ove vrste izuzetno usavršilo ne samo elemente igre i muzike, već da je transformisalo u estetske vrednosti i sadržaje ljudskih kontakata ostvarenih na ovaj način. Kao protivteža eksplozivnom procesu urbanizacije koji čini relativnim sve tradicionalne vrednosti, svaki ljudski i grupni odnos, pojavila se potreba za samoprocenom, za relativnom autonomijom i za određenom vrstom samoprocene u okvirima zajednice, grupe, kao kontrast autonomiji zasnovanoj na isključivo individualnim vrednostima, koja nastaje kao rezultat nesigurnog položaja u nestabilnim socijalnim uslovima. Kroz ove kuće igranja, narodne igre i narodna muzika postaju sredstvo ekspresije baš te potrebe za samoprocenom i samopotvrđivanjem u grupi.

Autentičnost i unutarnja snaga pokreta nalaze svoje izvore u veri u cilj i svrhu pokreta, kao i u slučaju pokreta pozorišnog amaterizma. Međutim, potrebno je ukazati i na razlike koje postoje između angažovanja u ovim dvema vrstama masovnih pokreta. Dok je u slučaju pozorišnog amaterizma suština angažovanja izvedena iz zadatka da se kritikuju određene negativne društvene pojave, na čemu su zasnovani i formiranje pokreta, i sama sredstva izražavanja, — angažovanje u pokretu folklora zasnovano je na otkrivanju, čuvanju, transformaciji tradicionalnih estetskih vrednosti i njihovom obogaćivanju novim formama time što bivaju asimilovane u relativno autonoman svet mladih. S druge strane, i poređenje sa popularnom bit-muzikom ukazuje na razlike u prilog folklornog amaterizma: dok igranje uz bit-muziku obezbeđuje potpunu slobodu individualne ekspresije, spontanost, mogućnost improvizacije, a u suštini vodi monotoniji visokog stepena, uniformizaciji, — organizovaniji vid igranja uz narodnu muziku, određen koracima predvodnika u igri, uprkos višem stepenu „ograničenja”, omogućuje veću slobodu, veće mogućnosti individualne ekspresije. Perfektno izvođenje koraka igre po ritmu ima oslobađajući efekat, a i varijacije u koracima su beskrajno otvorene. U isto vreme, prisustvo drugih je mnogo izraženije nego kod igranja uz bit-muziku. Delom zato što drugi čine isto što i mi, delom zato što imamo sve mogućnosti za inicijativu, pa tako inspirišemo jedni druge, preuzimamo ritam drugih sledimo ga, dajemo mu druge impulse. U tim ritmičkim formulama sadržane su mogućnosti osećanja drugih koje se ne mogu ostvariti na drugačije načine, a posebno ne verbalnim sredstvima.

U vezi sa problemom društvenog angažovanja želeo bih da istaknem još jedan momenat. Članovi inicijativnih grupa ne samo da žele da nauče, sačuvaju i drugima pokažu igre, već — i to sa velikim žarom, — i prikupljaju razne igre. Ta kolekcionarska strast je značajan momenat, življi i značajniji od naučnog, etnografskog pristupa. To je poseban sociološki fenomen. Naime, kad se mladi čovek, prikupljajući građu, sretne sa tradicionalnim društvenim zajednicama, on ne samo da obogaćuje sopstveno znanje o društvu, već i sam sebe formira kroz taj susret. Igranje i muzika mogu tako da postanu poseban način ostvarivanja kontakata sa drugima, komunikacije, učenja od drugih, i to mnogo šire od sadržaja same muzike i igara. U susretu sa tradicionalnom zajednicom mladi asimiluju vrednosti te tradicionalne zajednice dodajući im nove sadržaje, nova značenja sopstvenog načina života.

(Prevela RUŽICA ROSANDIĆ)

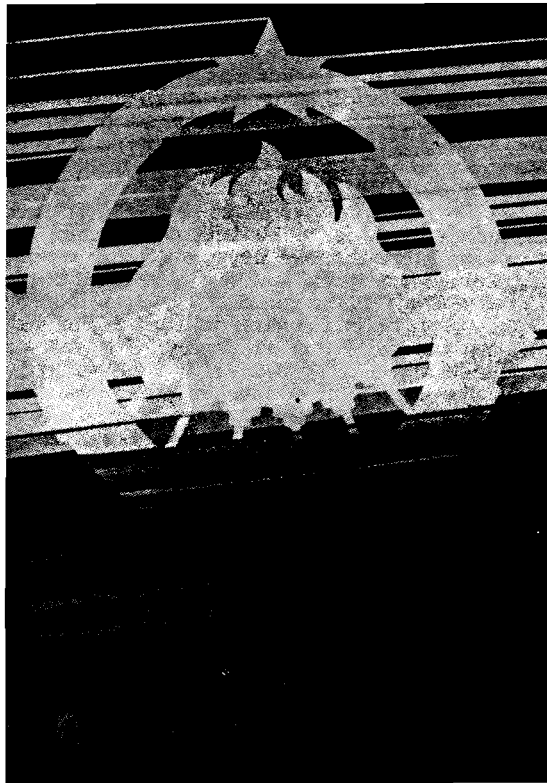
---

III DEO

---

# OSVRTI

---



MILOŠ PAVICEVIĆ

---

---

RADOVAN MARJANOVIĆ

---

# FOTOGRAFIJA, DRUŠTVO I SOCIOLOGIJA

---

Fotografija ima za sobom već sasvim solidnu istoriju, i može se reći da je dosad prodrila u skoro sve pore čovekovog ličnog i društvenog života. Postala je čak, po nekim mišljenjima, „prava“ umetnost, koja ima svoje škole, svoje publikacije, svoje salone, pa i svoje surogate kao što je film<sup>1)</sup>. Može se reći da ima i svoje „žrtve“, među pojedinim ljudima i među pojedinim umetnostima, i veliko je pitanje da li su to samo slikarstvo pejzaža (kako mnogi misle), i portretna minijatura (kako je mislio Benjamin)... Izazvala je (i još uvek izaziva) žestoke rasprave, dobrim delom baš zato što pokušava da se predstavi kao umetnost, i da se kao takva legitimira sa stanovišta stare ili neke nove, sopstvene estetike, nauke o umetnosti, sociologije umetnosti, itd. Posvećeno joj je mnogo dela, većih i manjih pisanih sa pozicija različitih umetnosti i nauka, i sa izrazito različitom vrednošću. U njima su zastupana najrazličitija stanovišta i date su najrazličitije ocene, npr. od one Antoana Virca koji je mislio da neće proći ni čitavo stoleće, a foto aparat će već postati „kist, paleta, boja, veština iskustva, strpljenje, okretnost, sigurnost, kolorit, glazura, uzor, savršenstvo, ekstrakt slikarstva...“<sup>2)</sup>, pa do Bodlerove: da to nije nikakva umetnost već „nova industrija koja veštački pridonosi učvršćivanju politike gluposti u njejoj veri... da umetnost nije ništa i ne može biti ništa drugo do tačan prikaz prirode“, i koju bi zato trebalo što pre uputiti da se vrati svojoj

<sup>\*)</sup> Povodom knjige: P. Bourdieu, R. Castel, J. — C. Chamboredon: *Un art moyen-Essai sur les usages sociaux de la photographie*; Les Editions de Minuit, Paris, 1970.

<sup>1)</sup> v. J. Cassu: *Situation de l'art moderne*, Les Editions de Minuit, Paris, 1950, uvodni deo.

<sup>2)</sup> po: V. Benjamin: „Uz kritiku sile“, *Eseji*, Razlog, Zagreb, 1971, str. 50.

---

pravoj dužnosti: da bude sluškinja nauke i umetnosti a ne „upotpunjavanje umetnosti u nekim njenim funkcijama...“<sup>3)</sup>

Strasti su vremenom malo stišale, i skoro da je nestalo onog što bi se moglo nazvati normalnom netrpeljivošću umetnosti i nauke (uopšte: postojećeg, legitimisanog) prema novom i nepoznatom koje se bučno pojavljuje kao konkurent i potencijalni pobednik. Skoro da je nestalo i onog drugog, onog što se može nazvati normalnim oduševljenjem onih koji u novom — osobito tehničkom — gledaju samo dobro, ili onih koji na tradicionalne načine ne mogu da se „probiju“... O fotografiji uopšte i specijalno, a isto tako i o pojavama koje su s njom u vezi ili je prate, o njenoj prirodi, funkcijama, moći i nemoći, ambicijama i obavezama..., raspravlja se sada mnogo hladnije i objektivnije. (Uostalom, samim protokom vremena, ona je i sama dala dovoljno materijala za takva raspravljanja, pokazavši kakva je, a ne samo kakva bi htela biti i za šta se izdaje). Ređaju se jedan za drugim članci, studije i zbornici, i prvobitne „publicističke“ i sporadične anateme, apologije i apoteoze, polako zamenjuju ozbiljna teorijska i empirijska istraživanja. Sve su češća i sve su raznovrsnija, polaze sa različitih pozicija i imaju različite ciljeve, na inicijativu naučnika i iz naučnih pobuda; a i na inicijativu različitih društvenih, privatnih i državnih institucija, pa i onih među njima koje „žive od fotografije“. Zato se može reći da je već dosad solidno ispitan svaki aspekt fotografije, svaka njena funkcija i svaki odnos prema svemu sa čim je ili sa čim može biti u nekom trajnijem i značajnijem odnosu. Konstituišu se polako i mukotrпно (kako to već uvek biva), i odgovarajuće nauke i naučne discipline, i njihov interes polako počinje da se usmerava ne samo na ono što im je predmet, nego i na sebe same, na sopstvenu naučnost i ne-naučnost.

## 2.

Delo koje nam služi kao povod da sve ovo govorimo, dosta je ilustrativno za skoro sve rečeno. Rezultat je obimnih i dugotrajnih empirijskih istraživanja preduzetih na zahtev poznate firme koja se fotografijom bavi kao privrednom delatnošću, „C odak Pathé“, ali je iz njega vidljivo da su istraživači bili vođeni i nekim svojim, teorijskim potrebama, tako da nema karakter publikacije nastale na osnovu standardnog operacionalnog istraživanja. Sudeći po ovoj knjizi, moglo bi se i o tim istraživanjima zaključiti da

---

<sup>3)</sup> po Op. cit., I. cit.



spadaju u fundamentalna, i to ne samo zato što im je prethodio „Seminar o slici u industrijskom društvu”, organizovan od strane Evropskog centra za sociologiju pod rukovodstvom tako poznatog naučnika kakav je Rejmon Aron, ili zato što su izvođena za vreme čitave tri školske godine od strane tako poznatog i svestranog sociologa kakav je Pjer Burdije (koji je pre ove, sam ili sa još nekim, objavio deset knjiga, od kojih su neke već pomalo i „klasične”: *Studenti i njihove studije, Naslednici, Pedagogija i komunikacija, Prilog sociologiji simboličkih formi...*), i niza poznatih i manje poznatih (uglavnom zato što su još relativno mladi...). Nazvali bismo ih fundamentalnim zbog njihovog širokog obuhvata istraživane pojave, u skoro svim njenim pojavnim oblicima i na jako širokom prostoru, u selu i u gradu, u Lilu i Parizu, Bolonji, Renovim fabrikama, u Alzasu... Zahvaljujući sve-mu tome, njihovi rezultati zaista su takvi da omogućuju i zasnivanje jedne opšte sociologije fotografije, pa i nekih njenih posebnih disciplina. A pošto je u njihovoj knjizi — osim prezentiranja dobijenih podataka — dosta govoreno i o ranijim empirijskim i teorijskim istraživanjima preduzimanim sa pozicija koliko-toliko socio-loških, na osnovu nje može se suditi (uz normalne rezerve) i o onom što zasad predstavlja kon-ture te nauke ili njenu predistoriju.

U „Uvodu”, koji je, normalno, napisao najpoznatiji (sam Burdije), raspravljaju se opšta, teorijska i metodološka pitanja koja su značajnija za sociologiju fotografije uopšte, nego za sama ta istraživanja. Pored toga, ona se tiču i sociolo-gije i društvenih nauka uopšte. Konačni Burdi-jeov ideal uostalom, bio je i ostaje ostvarenje jedne „totalne antropologije”, drukčije od dosa-dašnjih — jednostranih i parcijalnih<sup>4)</sup>, i tom cilju podređena su i njegova istraživanja u ovom regionu. Zamišljena je, — ovde, nepretenciozno i programatski — kao jedna „teorija eksterio-rizacije interioriteta i interiorizacije eksteriori-teta” (21), shodno jednom drugom, još osnovni-jem pokaznom uverenju — da je krajnje vreme da „nauke o čoveku” (što važi i za sociologiju uopšte i za njene posebne discipline), napuste „fiktivnu alternativu” koja još uvek postoji iz-među „tvrdoglavog subjektivizma koji istra-žuje stvaralačku kreaciju nesvodljivu na struk-turalne determinante, i objektivističkog pan-strukturalizma”, koji negira svaki element sa-mostalnosti takvoj kreaciji (22). Potrebno je da najzad postanu ono što je još Klod Bernar tra-žio od nauke uopšte: neka vrsta posrednika iz-među objektivnog i subjektivnog, tako da već

---

<sup>4)</sup> Zanimljivo je da tako misle i mnogi naučnici-prirodnjaci, na čije se radove antropologija mora više oslanjati nego dosad. Takav je slučaj npr. sa poznatim biologom Adolfom Portmanom.

na svom polaznom nivou, na samom nivou deskripcije, budu deskripcija „objektiviranog subjektiviteta” i deskripcija „subjektiviranog objektiviteta” (20).

Što se same sociologije fotografije tiče, opravdanost njenog konstituisanja (ili: opravdanost sociološkog pristupa fotografiji), opravdanost pretenzije na „legitimnost” njenog predmeta za jedan naučni pristup, nije teško dokazati. Eventualne prigovore lako je pobiti, bilo navođenjem činjenica i brojki koje svedoče o izrazitoj prisutnosti i značaju fotografije za pojedinca i društvo, bilo pozivanjem na neke dobro poznate stvari druge vrste, npr. na to da ne postoji neki siguran kriterijum za razlikovanje „legitimnog” i „nelegitimnog”, uopšte i u ovom slučaju, zbog čega je još Maks Veber utvrdio zavisnost vrednosti („legitimnosti”) objekta naučnog istraživanja od interesa samog istraživača... Sociologija saznanja, sa svoje strane, takođe je pokazala nešto slično: da u svakom društvu i u svakom momentu, postoji hijerarhija legitimnih objekata naučnog istraživanja, koja se stalno menja zavisno od promene društva ili takozvanih promena vremena i njegovog „duha” (17). Fotografija treba da bude takav objekt tim pre što se očigledno nalazi u situaciji u kojoj je svojevremeno Hegel video filosofiju: više je izložena prezrenju nego bilo koja druga nauka ili umetnost, i svako veruje da je može upoznati brzo i lako — samo ako hoće... Potrebno je uzeti u obzir i to što fotografija, i u teoriji i u praksi, ima različite funkcije u odnosu na druge individualne i grupne aktivnosti, zavisno od individue ili grupe koja se njom bavi ili jednostavno o njoj govori. Implikacije tih razlika takve su da iziskuju, a ne samo opravdavaju, jedan naučan oblik analize i razjašnjenja.

Započete analize i distingviranja Burdije nastavlja u Prvoj glavi („Kult jedinstva i kulturne razlike”), govoreći o potrebi interdisciplinarnog pristupa fotografiji i pojavama oko nje, i korišćenju saznanja i metoda drugih nauka, osobito psihologije motivacije, psihopatologije i psihanalize (što će ponoviti i praktično primeniti i neki drugi, u kasnijim glavama). Naučna analiza aspiracija i potreba, društvenih i individualnih, takođe je potrebna i nužna, pošto od njih zavisi funkcija fotografije, i mora obuhvatiti i objektivne društvene uslove u kojima fotografija nastaje i traje, jer od njih aspiracije i potrebe bitno i zavise. Ovim, još uvek programatskim i metodološkim zahtevima, slede konačno i neki zaključci potkrepljeni rezultatima empirijskih istraživanja, koji ih delom omogućuju, a delom predstavljaju plodove dosadašnjeg primenjivanja samih tih zahteva i principa. Svode se na jednu od ključnih teza ovog dela (i dosadašnje

sociološke analize fotografije uopšte, osobito njene „francuske” varijante, inspirisane Dirkemom): da je fotografija „znak i instrument integracije” (38), sredstvo beleženja i reprodukovanja naj-svečanijih trenutaka društvenog života, trenutaka kada grupa afirmiše i reafirmiše svoje jedinstvo. Ona je to osobito u porodicama sa decom i uopšte u većim porodicama, u kojima je samim tim veća i potreba za integracijom („... fotografija porodice obred je domaćeg kulta. Od porodica sa decom, njih 64% poseduje fotoaparata, a kod porodica bez dece taj broj iznosi samo 32%...”; 39). Inače, Burdije ispravno napominje da je ona ovde to što jeste delom i zbog poznatih pojava nazvanih „puerilizmom” kulture ili „filijarhatom” društva koje posle 1945. sve više uzimaju maha, tako da praznici i ceremonije prestaju biti ono što su u starim društvima bili: „stvar odraslih...” (42). Ona je i sredstvo „solenizacije” sivog svakodnevnog života, „domaće fabrikovanje domaćih amblema” (51), „privatna tehnika” koja „fabrikuje privatne slike privatnog života” (53) kako bi mu pridala značenje koje on obično nema, i sačuvala od zaborava ono što bi se inače, verovatno vrlo brzo zaboravilo. Kao takva, više se „praktikuje” kod slabije integrisanih, nižih i srednjih slojeva stanovništva (pa i „nove buržoazije”), i to pretežno gradskog, dok je za još integrisano seosko stanovništvo ili nešto nepoznato ili je „luksuz” (74). Govoreći uopšteno: praktikuje se, interpretira i ocenjuje, uvek shodno logici implicitnog sistema vrednosti društvene sredine koja je u pitanju, i njenim normama (a ne grupama) referencije. Onih za koje je ona umetnost i koji se njome bave kao umetničkom delatnošću otuda je jako malo, i ne mogu biti tretirani drukčije nego kao manjina „devijantnih” (106). (U odnosu na ukupan broj onih koji su „inficirani” ili „zaraženi” fotografijom, odnose se kao slušaoci „kulturnih” radio-stanica „Francuska III” i „Francuska IV”, prema ukupnoj masi radio-slušalaca, tj.: predstavljaju jednu zanemarljivo malu veličinu, i strogo su hijerarhizovani po klasnoj pripadnosti i nivou obrazovanja.)

Želeći da fotografiju definiše sa pozicija sociologije, Burdije u Drugoj glavi („Socijalna definicija fotografije”) polemiše i sa onima koji je precenjuju, i sa onima koji je potcenjuju, tj.: i sa onima koji u njoj vide nešto potpuno lišeno svake mogućnosti da se približi umetnosti, i onima koji je izjednačavaju sa umetnošću. Pozivajući se na Kanta (a i neke druge autoritete, npr. na Francusku enciklopediju), on utvrđuje da teško može postojati umetnost bez umetnika, i da je zato fotografija u najboljem slučaju „umetnost koja imitira umetnost”, pošto joj nedostaje upravo umetnička priroda njenog tvorca. Kod njega, a zatim i u njoj, nema „interpretacije”, on samo

„registruje”, dajući u neku ruku „kiklopsku”, a ne ljudsku viziju (108—9). Uostalom, fotografija se, u većini slučajeva, i ne pravi zato da bi bila „gledana” nego „pokazivana”, a nema u njoj ni još nečeg što karakteriše svako delo umetnosti: nema nimalo „istraživačkog” (od 500 amaterskih fotografija, samo 10% čine one koje svedoče o nekom tehničkom ili estetskom istraživanju). Rečeno nešto drukčijim jezikom: fotografija, ovako posmatrana, ne spada i ne može spadati u sferu „legitimne” umetnosti (sve što je legalno nije samim tim i legitimno) u kojoj se nalaze umetnosti sa „univerzalnom pretenzijom na legitimnost”: muzika, slikarstvo, skulptura, literatura, pozorište, i sa svojim „legitimnim instancama” od kojih je dobijaju — univerzitetima i akademijama. Ne spada, međutim, suprotno mišljenjima njenih najoštrijih kritičara, ni u sferu „arbitrarnog” („sferu segmentarne legitimnosti”), u kojoj su: odevanje, kozmetika, dekoracija, pokućstvo, sportski spektakli... sa njenim „nelegitimnim instancama legitimnosti”: publicitetom, kreatorima visoke mode, itd. Njeno je mesto u „sferi legitimljivog” (legitimable) zajedno sa: filmom, džezom, šansonom... Ta sfera ima neke „instance legitimacije”, ali je nevolja u tome što su one „instance suparničke legitimacije” i time samo pretenduju na legitimnost (kritika, klubovi itd.).

Ovim je „teorijski” deo knjige uglavnom, iscrpen, a istovremeno i globalna tematika metodološkog pristupa opšte sociologije fotografije. Ostatak (Drugi deo) obuhvata rasprave ostalih autora, posvećene nekim užim i specijalnijim temama i aspektima, i tešnje je povezan sa istraživanjima koja su prethodila čitavoj knjizi.

U Prvoj glavi („Estetske ambicije i socijalne aspiracije”) Rober Kastel i Dominik Šnaper govore o tome kako fotografija nije uspela da stvori sopstvenu, autentičnu estetiku, tako da stalno mora da se određuje po tradicionalnoj (nastaloj shodno ranijim i drukčijim aktivnostima), čime nužno dolazi do mnogih polemika i nesporazuma. Što se tiče onih koji mogu doći u situaciju da fotografiju ocenjuju estetski, treba biti načisto s tim da estetske ambicije svakog ko se bavi fotografijom, skoro direktno zavise od njegove socijalne pripadnosti i socijalnih aspiracija grupe kojoj pripada, tako da su npr. članovi foto-klubova (od kojih se ovakve ambicije uglavnom i očekuju) „devijanti” u odnosu na fotografsku aktivnost shvaćenu kao sredstvo socijalne integracije u formi porodične institucije (144). No, ni oni često nemaju estetskih ambicija. Članstvom i radom u klubu oni ne tako retko traže nešto drugo: društvo i razonodu... Pošto većina njih nema odgovarajuću školsku spre-

---

mu i nivo obrazovanja, oni obično nisu u stanju ni da se zanimaju za estetiku i definišu svoj stav prema njoj. Oni drugi, jako retki, koji zahvaljujući svom obrazovanju i kulturi mogu da posmatraju fotografiju u kontekstu bogate istorijske i umetničke tradicije, ne usuđuju se da prave fotografije sa estetskim (umetničkim) ambicijama bez solidne umetničke kulture, tako da se broj „umetnički” orijentisanih, i dalje smanjuje. Neki od tih malobrojnih, pod uticajem su tradicionalnog slikarstva i žele da mu budu rivali, dok su drugi za novu, rivalsku, „fotografisku” estetiku, i oslanjaju se u svojoj praksi na razna sredstva koja danas pruža tehnika, i na samu tehniku više nego na estetiku.

U Drugoj glavi („Retorika figure”), Lik Boltanski govori o jednoj specijalnoj vrsti fotografije: o novinskoj fotografiji (ili: o „fotografiji kao svedočanstvu o realnim događajima”), njenim karakteristikama, prednostima i ograničenjima. U najboljem slučaju, ona zaista može da nam da „ljudsku stranu aktualnosti”, i da bi bila „dobra” za samog novinskog fotografa, ona mora biti nešto više od običnog „analogona stvarnog”, mora da pokaže i intencije fotografa. Ona se time približava umetnosti, ali... Boltanski ne zaboravlja sveprisutno „mrvljenje rada” koje je zahvatilo i savremene novinske kuće, pokazujući da to u velikoj meri i fotografiju sprečava da ostvari ta svoja dobra svojstva (197).

Žerar Lanjo, u sledećoj glavi („Prevare oka i pretvaranja”), raspravlja sličnu temu: „javnu” (publicitaire) fotografiju i njene specifičnosti. Najzanimljiviji od njegovih zaključaka jeste onaj o „dvostrukoj igri” te fotografije: ona igra ulogu nepristrasnog, objektivnog informatora, a igra i jednu drugu, sopstvenu (igru svog tvorca i onih koji stoje iza njega), predstavljajući na kraju krajeva, neku vrstu „realističkog pozorišta čiji je moral uvek optimistički” (208), i koje samim tim ima i jasno određenu društvenu funkciju...

Žan-Klod Šamboredon („Mehanička umetnost, sirova umetnost”), takođe raspravlja nešto pomalo već raspravljano. Reč je o pretenzijama nekih fotografa na status umetnika (Šamboredon ih malo ironično naziva „virtuozima”, čime u izvesnoj meri želi da naglasi u čemu je njihova specifičnost i veličina). Oni uočavaju ono što se u svakom „estetskom razgovoru” mora uočiti: da postoji kontradikcija između „estetske upotrebe fotografije” i onog što bi se moglo nazvati njenom „socijalnom upotrebom”, i misle da je prevaziđu ne time što će nekako legitimisati svoju aktivnost kao umetnost, nego što će negirati tu socijalnu upotrebu. U suštini, uspevaju samo da se integrišu u male grupe i povežu sa

mu i nivo obrazovanja, oni obično nisu u stanju ni da se zanimaju za estetiku i definišu svoj stav prema njoj. Oni drugi, jako retki, koji zahvaljujući svom obrazovanju i kulturi mogu da posmatraju fotografiju u kontekstu bogate istorijske i umetničke tradicije, ne usuđuju se da prave fotografije sa estetskim (umetničkim) ambicijama bez solidne umetničke kulture, tako da se broj „umetnički” orijentisanih, i dalje smanjuje. Neki od tih malobrojnih, pod uticajem su tradicionalnog slikarstva i žele da mu budu rivali, dok su drugi za novu, rivalsku, „fotografisku” estetiku, i oslanjaju se u svojoj praksi na razna sredstva koja danas pruža tehnika, i na samu tehniku više nego na estetiku.

U Drugoj glavi („Retorika figure”), Lik Boltanski govori o jednoj specijalnoj vrsti fotografije: o novinskoj fotografiji (ili: o „fotografiji kao sveđanstvu o realnim događajima”), njenim karakteristikama, prednostima i ograničenjima. U najboljem slučaju, ona zaista može da nam da „ljudsku stranu aktualnosti”, i da bi bila „dobra” za samog novinskog fotografa, ona mora biti nešto više od običnog „analogona stvarnog”, mora da pokaže i intencije fotografa. Ona se time približava umetnosti, ali... Boltanski ne zaboravlja sveprisutno „mrvljenje rada” koje je zahvatilo i savremene novinske kuće, pokazujući da to u velikoj meri i fotografiju sprečava da ostvari ta svoja dobra svojstva (197).

Žerar Lanjo, u sledećoj glavi („Prevare oka i pretvaranja”), raspravlja sličnu temu: „javnu” (publicitaire) fotografiju i njene specifičnosti. Najzanimljiviji od njegovih zaključaka jeste onaj o „dvostrukoj igri” te fotografije: ona igra ulogu nepristrasnog, objektivnog informatora, a igra i jednu drugu, sopstvenu (igru svog tvorca i onih koji stoje iza njega), predstavljajući na kraju krajeva, neku vrstu „realističkog pozorišta čiji je moral uvek optimistički” (208), i koje samim tim ima i jasno određenu društvenu funkciju...

Žan-Klod Šamboredon („Mehanička umetnost, sirova umetnost”), takođe raspravlja nešto pomalo već raspravljano. Reč je o pretenzijama nekih fotografa na status umetnika (Šamboredon ih malo ironično naziva „virtuozima”, čime u izvesnoj meri želi da naglasi u čemu je njihova specifičnost i veličina). Oni uočavaju ono što se u svakom „estetskom razgovoru” mora uočiti: da postoji kontradikcija između „estetske upotrebe fotografije” i onog što bi se moglo nazvati njenom „socijalnom upotrebom”, i misle da je prevaziđu ne time što će nekako legitimisati svoju aktivnost kao umetnost, nego što će negirati tu socijalnu upotrebu. U suštini, uspevaju samo da se integrišu u male grupe i povežu sa

---

tradicijom, i tako postanu specifičan oblik jednog modernog akademizma, trošeći usamljeno svoja „umetnička dela” i ne vodeći mnogo računa o mišljenjima ostalih, pa i one prave, afirmisane i legitimisane „umetničke sredine” (241).

Boltanski i Šamboredon, u Petoj glavi („Čovek od zanata ili čovek od kvaliteta”) analiziraju nešto „novo”: fotografe (i to profesionalce), a ne fotografiju. Interesuje ih ono što se uz izvesne rezerve može nazvati njihovom socijalnom ulogom i statusom. Polazno pitanje im je ovo: „Da li bavljenje fotografijom kao profesionalnom delatnošću, znači integrisanje u profesionalnu grupu, i osećanje članova te grupe da su njeni članovi?” (246). Sumaran odgovor do koga dolaze, bio bi negativan... Fotografom može postati ko god želi, kad želi i kako želi. Veze između pripadnika ove „profesije” retke su i slabe. Oni su različitog socijalnog porekla i različito gledaju i na svoju profesiju i sebe same kao njene pripadnike (rastuća racionalizacija i tehnička usavršavanja teže, doduše, da ovu labavu grupu učvrste u njenom jedinstvu). Sama grupa nije ni značajnije izdiferencirana, „velikih” fotografa skoro i nema. Nečiju „specijalnost” ili „veličinu”, čini „važnost” i „otmenost” fotografisanog objekta (268), a pošto je takvih objekata sve manje (i sve su više dostupni „svakom”), takvih fotografa izgleda da neće ni moći da bude. Njihov status uvek je zavisio od statusa reprezentovanih objekata, ali sada skoro svi mogu birati šta će reprezentovati. Postoje istina, neke razlike u njihovom ponašanju (koje dovode i do nekih razlika u njihovom socijalnom statusu), ali one su najvećim delom posledica njihovog socijalnog porekla i obrazovanja (273). Rastuća konkurencija amatera čini njihov status još nesigurnijim, terajući ih ili da budu tehnički virtuozi, ili obične zanatlije koje samo izrađuju fotografije od donetih filmova.

„Zaključak” je — suprotno očekivanju koje se temelji na običajima — napisao Rober Kastel a ne Burdije. Malo iznenađenje je i to što se ne radi o uobičajenom rezimiranju i naglašavanju već rečenog. Pod naslovom: „Slike i fantazme”, Kastel ponavlja samo deo rečenog, a većim delom govori o nečem novom, tako da njegova raspravljanja dopunjuju i zaokružuju Burdijeov uvod i pretežno teorijski Prvi deo. On utvrđuje za fotografiju nešto što pomalo podseća i na rasprave savremene ontologije umetnosti: da je istovremeno i slika i simbol, tako da je treba svrstavati u tzv. „imaginarni simbolizam” (291). To što je u njoj „simbolično”, posledica je njenog svojstva da predstavlja (pored ostalog) i „projekciju intimnih fantazmi”, uopšte: da na imaginativan (i imaginaran) način izražava neke autorove intencije koje su zato u njoj uvek pri-

sutne, mada to ne mora uvek biti vidljivo. „Čitati jednu fotografiju” zato uvek znači percipirati jednu svesnu intenciju. Ona je simbol i zato što „derealizuje” ono što prikazuje (295), a u izvesnim, patološkim slučajevima, može postati i „zmena realnog, može ga eliminisati zamenjujući ga” (pornografija). Pozivajući se na Suzanu Ajsak (a izgleda i pod uticajem Levi-Brila), Kastel traži da se pravi razlika između pojedinih oblika „fantazmi” („phantasme” — kao izraz „primitivnog”, „nesvesnog”; i „fantasme” — kao izraz „pre-svesnog”), da bi na kraju pomenuo i raspravljao nešto dosta neobično za savremene „posebne sociologije” (a uglavnom i za opštu): jedan od razloga za popularnost fotografije jeste sam čovek kao „vremensko biće”, odnosno: njegova svest o prolaznosti i želja da se ona zaustavi i transcendiraju (329). Normalno, to je kraj knjige, a time je i ova sociologija fotografije stigla do kraja (s jednog drugog aspekta gledano: tek do početka), prispevši u neposrednu blizinu antropologije i filozofije.

### 3.

Svaki zbornik, a pogotovo onaj koji sačinjavaju radovi više autora, ima neke specifičnosti u odnosu na jedno „homogeno” delo, pa i odgovarajuće dobre i loše strane. Dobre čini pre svega to što više ljudi (po pravilu) više vidi nego jedan, tako da obuhvata i pominje i ono što jedan autor (po pravilu) ne obuhvata i ne pominje. U njemu se oseća prisustvo više umova i više pristupa istim ili različitim predmetima (svestranije je na oba moguća načina), prisutna je u njemu neka vrsta „istine celine”. S druge strane, baš tu leže i koreni njegovih specifičnih slabosti: teže je postići dobru podelu posla, konačna redakcija, ako postoji — znatno je otežana, ako ne postoji — njeno odsustvo se oseća... U svakom slučaju: problem međusobnog odnosa celine i njenih delova, jače dolazi do izražaja nego kad je u pitanju „homogeno” delo (delo jednog autora, pogotovo ako je pisano „u jednom dah”, ako nije zbornik radova nastalih u različitim trenucima).

Slično stoji i sa ocenom takvog zbornika. I ona je znatno teža i nezahvalnija, jer se pojavljuju i neki problemi kojih u drukčijim slučajevima nema. Npr.: pojavljuje se pitanje statusa svakog pojedinačnog dela i svakog pojedinačnog autora, bez obzira koliki su i kakvi su, i koliko ih ima. U našem slučaju, stvari se komplikuju i time što ovaj zbornik obuhvata oblast skoro čitave jedne nauke, tako da ocenjujući njega ocenjujemo i tu nauku... Pošto smo se opredelili



za posmatranje te nauke u svetlu ovog zbornika, svesni smo greha koji činimo prema pojedinim autorima čiji se doprinosi gube u jednom ovakvom tretmanu, i jedina nam je uteha to što smo nešto detaljnije nego što bi trebalo, izneli sadržinu priloga svakog od njih, tako da čitalac i sam može lako prosuditi konkretan doprinos svakog od njih ponaosob.

Koncept nauke uopšte i društvenih nauka posebno, kakav nalazimo na stranicama ove knjige, predstavlja ako ne novost, onda bar osveženje, i to takvo da omogućuje i jedan svestraniji i uspešniji pristup ispitivanoj pojavi. Lociranje opšte sociologije i njenih posebnih disciplina u okviru opšte antropologije (i njihovo dovođenje u tesnu vezu sa filozofijom i njenim disciplinama), takođe pruža solidne osnove za razvoj poslednjih, pošto označava napuštanje jedne dosta uobičajene prakse u savremenim sociološkim pristupima i istraživačkim poduhvatima. Naglašavanje nužnosti interdisciplinarnog pristupa fotografiji: antropološkog, estetičkog, sociološkog, psihološkog, itd., njegovo praktično primenjivanje i uspešno kombinovanje teorijskog i empirijskog, takođe je nešto što moramo pohvaliti kao korisno pa i neophodno — osobito u slučajevima kao što je ovaj, kada se radi o istraživanjima preduzetim sa pozicija jedne mlade nauke i o jednom relativno (za nauku) mladom predmetu, kada su samim tim više prisutne opasnosti redukcionizma i padanja pod uticaje starijih i afirmisanih nauka, ili prebrzih i nekritičkih analogija sa onim što je već dobro istraženo, a ima neke bliže veze sa sada istraživanim. Kao nešto što ohrabruje i obećava, ocenili bismo i izrazito kritičan stav autora prema mnogim shvatanjima nauke, filozofije i zdravog razuma, a i prema društvu, njegovim institucijama i tvorevinama. Izrazito obuhvatan (i prostorno i vremenski) predmet istraživanja, takođe bi morao biti pozitivno ocenjen, tim pre što je dosta suprotan pristupu i orijentaciji mnogih sličnih socioloških disciplina i pristupa preduzetih sa njihovih pozicija (osobito sociologije umetnosti uopšte i sociologija posebnih umetnosti<sup>5)</sup>). Suprotno i onom što je naslov obećavao i omogućavao: obuhvaćena su oba aspekta takvog pristupa — i uticaj društva na fotografiju, i njen uticaj na samo društvo. Dotaknuti su svi činioci ispitivane pojave: fotografija, njeni tvorci i korisnici, i svi posrednici u procesima njenog nastajanja i tro-

<sup>5)</sup> One uporno, tako bar izgleda, izbegavaju da rade ono što bi trebale: da istražuju „sve aspekte koji postoje u odnosu: umetnost-društvo“ (Adorno: *Ohne Leitbild*, Suhrkamp, Fr. am Meln, 1967, 94 S.). O njihovoj jednostranosti često govore sami naslovi ili podnaslovi, npr.: L. Löwenthal: *Literatur und Gesellschaft — Das Buch in der Massen-Kultur*, 1964; Deinhard H.: *Bedeutung und Ausdruck — Zur Soziologie der Malerei*, 1967.

šenja, tako da (ponovimo još jednom) ovakav koncept zaista pruža solidne osnove za dalja teorijska i empirijska istraživanja, pa i za definitivno konstituisanje sociologije fotografije kao nauke.

Od onog što nam se čini manje pohvalnim, diskutabilnim ili neprihvatljivim, pomenuli bismo pre svega opet ono što se tiče samog koncepta predmeta istraživanja i same polazne teorijske pozicije. (Za pionirska dela iz jedne oblasti, oni su mnogo važniji — i u pozitivnom i u negativnom smislu — od konkretnih analiza i zaključaka, pošto više nego oni usmeravaju buduću nauku i buduća istraživanja. Zato u ocenu ovih poslednjih nećemo ni ulaziti.) Ovaj „esej o socijalnoj upotrebi fotografije” govori o stvarima koje se tiču sociologije i pisan je sa njenih pozicija (definicija fotografije kojom žele da operišu i koju, u stvari, i ne daju, „sociološka” je), ali se autori ponašaju toliko oprezno da i ne određuju svoj pristup, u odnosu na druge moguće sociološke pristupe. Teško je ustanoviti da li se radi o „sociološkom pristupu”, ili o pristupu sa pozicija jedne posebne sociologije, sociologije fotografije (što nipošto nije isto). Fotografija je dovedena u vezu sa umetnošću i posmatrana je kao jedna „srednja umetnost” (ili kao veština koja „imitira umetnost”), čime se nužno nameće i pitanje određenja umetnosti i socioloških disciplina koje se njom bave, a zatim odnosa fotografije prema umetnosti i sociološkog pristupa fotografiji prema sociologijama umetnosti. Poslednje distinkcije, kako smo već istakli, uopšte nisu povučene, ali ni sama umetnost nije definisana na zadovoljavajući način, ni „uopšte”, ni u svojim konkretnim manifestacijama (vrstama, granama), ni u svom tradicionalnom („klasičnom”), ni u sadašnjem obliku. Fotografija je, doduše, dovedena u neposredniju vezu samo sa „slikom”, ali nije rečeno ni šta je klasična slika danas, ni šta je sve danas slika... To što je naglašeno da ona pretežno služi ciljevima socijalne integracije i komunikacije, dobro je zapazanje, ali istom cilju danas služe i neke druge umetnosti i njihove tvorevine (gnoseološka funkcija umetnosti odavno je u povlačenju u korist drugih, ontološke<sup>6)</sup>, ali i komunikativne i integrativne<sup>7)</sup>). Pitanje koje je sasvim umesno ako se posmatra samo za sebe: da li može biti govora o umetnosti ako to o čemu se govori nije stvorio umetnik? — šire uzev, poprilično je sholastičke

<sup>6)</sup> O tome je kod nas dosta pisao I. Foht (*Moderna umjetnost kao ontološki problem*, IDN, Beograd, 1965), a na Zapadu je odavno deo tekuće naučne publicistike (vidi: Grulen: *Zeit-Bilder*, Frankfurt, 1968).

<sup>7)</sup> Tako npr. W. Biemel naglašava da savremena umetnost omogućuje „ulaženje, komunikaciju između različitih svetova” (*Philosophischen Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Den Haag, 1961, 169 S.).

prirode, i podseća na slavni problem kokoške i jajeta. Povrh svega, taj argument protiv pretenzije fotografije da bude umetnost, može se sa isto toliko razloga upotrebiti i protiv umetnosti koju autori smatraju legitimnom i dostojnom tog imena. (Zahvaljujući dobro poznatim činjenicama, i tamošnji je umetnik u istom ili sličnom položaju: i on radi umesto da kreira, i on često samo „registruje“ umesto da „interpretira“; mada je i registrovanje i interpretiranje na izgled nešto drukčije, obično je socijalno determinisano isto toliko koliko i u slučaju fotografije.)<sup>9)</sup> To što su sve vrste i svi filmovi svrstani u „film“, nešto je sasvim shvatljivo, ali nam je potpuno neshvatljivo zašto je on svrstan u vanumetničko, u sferu „legitimljivog“. Uzgred budi rečeno, prilično začuđuje i to da jedan tako informisan i svestran naučnik kakav je Burdije, zaboravlja da i u sferi legitimne umetnosti itekako postoje „instance suparničke legitimacije“, i da univerziteti i akademije nipošto nisu uvek društveno legitimne instance legitimnosti (npr.: Fernan Leže nije primljen na „Beaux Arts“, a njegov slučaj nije uopšte usamljen). Ovakvo određivanje (neodređivanje) umetnosti i umetnika, tim više čudi što se, kako je već istaknuto, koriste estetika i njeni rezultati i kriterijumi (ili: možda baš zato? — što se ne koriste rezultati sociologije i ontologije umetnosti?).

I tako dalje, i tako dalje. Ponovimo još jednom: nije nam toliko bio cilj da ocenjujemo sadržinu ove knjige, koliko da na osnovu nje pogledamo kako izgleda jedan sociološki pristup fotografiji i kakve su šanse za konstituisanje sociologije fotografije. Zato mnoge dobre strane nisu pomenute, i time je smanjena mogućnost da se vidi da je u pitanju jedna bar za nas, zaista vanserijska knjiga.

---

<sup>9)</sup> Uporedi klasične radove Horkhajmera i Adorna, Morena i niza drugih.

---

IV DEO

---

# ZBIVANJA

---



BORIVOJE LIKIĆ

---

# O BEOGRADSKIM FILMSKIM FESTIVALIMA

---

Kratak raport sa FEST-a 75. glasio bi:

„Osrednja godina. Reklamirani hitovi razočarali: „Veliki Getsbi“, „Isterivač đavola“. Solidni: „Hleb i čokolada“, „Prisluškivanje“, „Teksas ekspres“, „Serpiko“, „Časovničar iz Sen Pola“. Dobri: „Poslednji zadatak“, „Kineska četvrt“. Osvedočeni velikani: Felini — „Sećam se“, P. P. Pasolini — „Cvet 1001 noći“, Bunjuel — „Fantom slobode“. Zanimljivi režiseri: Borovčik, Vertmiler, Lukas, Alkoroiza, Estaš...”

Standardnost festovskih filmskih projekcija ogledala se u pomanjkanju moderniteta: zanimljivost „tema“ bilo je ono po čemu smo pamtili nabrojene filmove. „Sadržaj“, ukupnost narativnih elemenata koji „razrađuju“ temu, bio je podvrgnut (ne)odgovarajućem rasporedu dramaturških čvorova. „Razgrađenost“ sadržaja, režijski postupak, dopirao je do gledaoca jedino u funkciji „slikanja“ tih narativnih elemenata: formativni sadržaj nije sadržavao značenja.

„Osvedočeni“ velikani (Pasolini, Bunjuel, Felini) kretali su se uglavnom u svojim davno zacrtanim koordinatama „tema — sadržaj — formativni sadržaj“. I dok je Pasolinija „pojela“ sopstvena težnja ka idealitetu filma stvorenom na siže-fikcije, Felini je po ko zna koji put poverovao u neprikosnovenost mozaikalnih metaforičnosti iz čijih su sučeljavanja proizilazili „repovi značenja“, a Bunjuel je zanemarivao vezu „tema-sadržaj“ zarad poverenja u vrednovanje isključivo formativnog sadržaja (uspevši u tome više u htenju nego u ostvarenju).

„Zanimljivi“ režiseri su ostajali na pola puta između priklanjanja onome „kako“ i onome „šta“ prikazati. Ipak, u ovakvoj selekciji, filmovi — „Noćni portir“, „Nemoralne priče“, „Predskaza-

---

nje", „Američki grafiti", „Moje male zaljubljenosti" — bili su osveženje i naznake da prisustvuujemo manifestaciji najboljih (modernih!) filmova sveta.

Ukoliko bi trebalo da izdvojimo film koji bi zadovoljio i ukus publike i žed filmskog kritičara za dobrim filmom, izbor bi se zaustavio na „Kineskoj četvrti" Romana Polanskog.

„Kineska četvrt" je „tradicionalna detektivska priča u novom, modernom obliku" — kako to kaže sam autor. „Modernost" ovog filma ogleda se u ostvarivanju dramatskih vrednosti iza paravana klasične šeme kriminalističkog filma. Ne samo da se likovi (pozitivni i negativni) tokom filma otkrivaju u svojoj punoći (što je oznaka dobrog „kriminalca") već likovi potpuno ukidaju vezu događaj-rasplet i postaju predmet opažanja „po sebi". To u prvom redu važi za „negativca" Noama Krosa, koga maestralno igra režiser Džon Hjuston. Džon Hjuston igra perverzno starca koji „ne izdrži" da mu ćerku (s kojom je seksualno živeo) vara zet — sa unukom-ćerkom poteklom iz naznačene rodoskrvne veze: to je kriminalistička okosnica filma. Detektivsko njuškanje, potraga za identitetom — ko je Evelin Malvrej a ko njena suparnica, ko je ubica Evelininog muža a ko ćerka Noama Krosa — sve su to okviri za istinsko kriminalno delanje: život koji se igrom okolnosti pretvara u „pasji život". To dvojstvo događajnosti, događaja po stvarnosti (neko je nekoga ubio) i događaja po sudbini (neko je nekoga morao ubiti) glavno je ishodište ovog filma.

Polanski veruje događaju po stvarnosti: to što se dogodilo rodoskrvnuće (koje u krajnjoj liniji pokreće lanac zabune „ko je ko u igri") po Polanskom je stvar stvarnosti, jedan od *vidova* života, nikakav sudbonosni fatum. Trenutak u kome Noam Kros odluči da ubije ljubavnika svoje unuke-ćerke (što iz filma saznajemo kao posledicu Krosove ispovesti detektivu Gitesu) po Polanskom je samo jedan od oblika stvarnosti životnog puta jednog čoveka. Postoji nekoliko razloga zbog čega je Noam Kros „objektivno" učestvovao u „nestajanju" Holisa Malvreja: 1. da ga razbaštini miraza (dela bogatstva kojim se Malvrej služio kao Krosov zet); 2. zbog uvrede koju je Malvrej naneo njegovoj ćerki Evelin (preljubom sa njegovom unukom-ćerkom); 3. iz nemogućnosti da „odobri" Malvrejevo zavođenje njegove unuke-ćerke. Polanski ovim mogućim, „objektivnim" razlozima dodaje i verovatnost: Kros „ubija" iz nemoći da prihvati tuđe „bogohuljenje" (preljubu), odnosno zločin. Po Polanskom zločinac ne prašta drugom čoveku počinjenu istovetnu grešku, tim pre ukoliko se takav

„zločinac” umeša u već jedno „inscenirano zločinačko bogohuljenje”.

Da li je Polanski „na strani” tog protagoniste života koji ubijajući pokušava da spase čast one što je već sazđano kao „protivprirodno”? Odgovor ostaje otvoren na ovakva i slična „objektivna” pitanja. „Za koga se boriti?” — kao da nas zapitkuje Polanski. „Ko je kriv?” Život, kao da leži odgovor u svim „objektivnim” pitanjima čestitih i ispravnih građana: kad ruka pravde greškom usmrti Evelin Malvrej, koja sa ćerkom čini pokušaj da pobegne „iz nemila ka nedragom”, Polanski nagoveštava da pravda čestitih i ispravnih građana biva zadovoljena — „uprljano”, „bogohulno”, „protivprirodno” *ne staje* dok Zločinac tamnuje (primajući posete bližnjih jedanput mesečno).

Priča je smeštena u tridesete godine burnog, „kriminalnog” života tadanjeg Los Anđelosa. Smeštajući svoj „sadržaj” u istoriju Polanski kao da želi da naglasi da „zločinačko življenje” menja dekor i kostime ali da besmisao životnih tokova ostaje isti: nedokučiv u smerovima, iza paravana događaja kojima mi, detektivi, pripisujemo određena značenja. Značenje života jednog čoveka (u filmu života Noama Krosa), ne proističe iz našeg saznanja šta je on činio; nije čin ono što određuje sud o čoveku, već otkrivanje motiva je ono što jeste i označeno i označavajuće za nečije „bivstvovanje”. Šta je predstavljao trenutak „silovanja” Evelin od strane njenog oca, Noama? Šta je Noamu njegova unuka-ćerka? Kakva osećanja može imati čovek koji se bori za čast svoje „unuke” kada je „čast” oduzeo sopstvenom detetu? Ko se može snaći u toj „zavrzlami” ljubavi i bola, kao da zaključuje Polanski. Strava i užas ovog filma potiče iz spoznaje *normalnosti* života, njegove „stvarnosti” a ne iz napetosti traganja za ubicom, i u identifikaciji ubijenog. Po Polanskom, u svetu anomalija, tako prirođenih životu, sve je zločin, pa čak i ta *potraga za ubicom*, koji je i sam nastradalnik, žrtva.

„Kineska četvrt” preokreće šemu kriminalističkog filma: ne traga se za ubicom već za smrtno ranjenima, za „živim” mrtvacima, koji hodaju kraj nas s metkom u srcu ili „s krstom na leđima”. Iz tog razloga, detektiv Gites (izvanredni Džek Nikolson) šalje Evelin Malvrej da se sa ćerkom-sestrom skloni u tzv. „kinesku četvrt”, u deo grada koji ne traži identitet, gde su svi „uprljani”, gde pravde nema — gde zakon po pravilu pokazuje nemoć. Ne veruje Polanski u moć zakona, u zakon koji bi po prirodi stvari trebalo da luči „ko je kriv i koliko kriv za učinjeno delo”. Kad Evelin pogine od policijskog metka biće to još samo jedna Polanskova opa-

ska o „nestabilnosti” i „nesigurnosti” zakonskih uzusa. Hotimično ginu oni „obeleženi”, „kopilad sazdana i uprljana zločinom”. Heroji umiru, živeći preživeli! — poručuje Polanski.

Životni podatak kome kao veruje Polanski je ljubavna scena između Evelin i detektiva Gitesa. Lepota Gitesovog tela naspram Evelininog lica (osenčenog tako da „podseća” na lice Kineskinje): trenutak predaha i neznada šta ih očekuje „posle ljubavi” (Gitesa saznanje ko je ubica njenog muža a Evelin — smrt), kao da vas postavlja veru u Polanskom u *moć dodira* koji može menjati „zločinačke smerove životnih tokova”. Jedino u ljubavi leži spas, i zaborav. I oproštaj, jer Noam Kros je voleo.

Ne bi se moglo reći da „Kineska četvrt” donosi inovacije na medijskom planu. Ona više zadire u svest kritike nespokoјstvom koje Polanski unosi u relevantnost aksiome tradicionalnog kriminalističkog filma: „ubica je onaj koji je usmrtio, zasluđuje kaznu!” „Kineska četvrt” je film o živim mrtvacima, o onima „ustreljenima srcem” koji tako „s ljubavlju ranjeni” pripadaju paklu nekakve „kineske četvrti” još za života — i smrti.

Raport sa Festivala jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, glasio bi:

„Godina animiranog filma. Najbolji: „Dnevnik” Nedeljka Dragića. Dokumentarni film: Vuk Babić, Mirjana Živković, Jože Bevc, Ivica Matić, Kratki igrani: —”

U toku sedam dana bili smo zapahnuti metrima neestetskih, filmskih uobličjenja. Osim „Dnevnika” — naći ćete u svim prikazima s ovogodišnjeg festivala.

Osim „Dnevnika” ...

Dokumentarni film Vuka Babića „Izrada i otkrivanje spomenika velikom srpskom satiričaru Radoju Domanoviću kao i druge manifestacije povodom proslave 100-godišnjice njegovog rođenja” — drugi je film koji je najčešće spominjan u kritičkim prikazima ovog festivala, film po kome je za mnoga kritičarska pera „osvetljen” obraz dokumentarnom filmu.

„Izrada...” je neosporno film sa najviše duha na festivalu kratkog metra. To je film koji pokazuje kako „dobra” strukturalacija mora da povede računa o svim sastojcima koji ulaze u građu filma — i na sâm naslov. I zaista, već u naslovu Babićevog filma „čitamo” autorov odnos prema materijalu: snimljeni materijal je taj koji određuje „generalnu” ideju filma. Dvo-



jakost teme: registracija čišćenja naslaga s bronzane biste u livnici (što implicira film „o stvaranju jednog umetničkog dela”) i „slikanje” situacija u kojima vidimo „očišćeni” kip u sudaru sa stvarnošću i ljudima kojima on takav nešto predstavlja i znači (što navodi na dokumentarac tzv. „poetsko-filozofskog smera”), uslovia je i dvostrukost filmske iluzije u ovom delu. Ne samo dvostrukost iluzije filmske slike, po klasičnoj filmskoj teoriji, već Babić zagovara i mogućnost dvostrukosti značenja iluzije predstavljene stvarnosti, koju kamera fiksira. Tačnije rečeno, Babić sukobljava *imitativno* stvarno (događaji direktno vezani s kipom) i događaje „koji nemaju vezu s kipom” (šta kip i koga predstavlja, šta znači za skup ljudi koji ga ustoličavaju): scene jela i pića u Ovsištu, scena na Kelemedanu po Babiću su puka *reprodukcija* stvarnosti — prenos na traku onog što „kino-oko” vidi. Iz sučeljavanja ova dva vida filmske struktura-cije, dobio se rezultat koji može da navede kritičku misao u nedoumicu: šta je stvarnosnije u ovom dokumentarcu: režijski „pogledi” na rupu u glavi kipa u livnici, zaustavljanje kamere na trojici kulturnih dostojanstvenika koji prate „zalančavanje” Domanovićevog poprsja, ili, „čista”, uperena kamera na lica zvanica koji „tamane” hranu u Ovsištu. Da li kino-reportaža, sa manifestacija proslave i ustoličenja Domanovićeve biste poseduje svojstvo „nerežiranosti”, „totalne objektivnosti” (kako bi rekao Grirson), ili, upravo to što liči na objektivno stvarno jeste vođeno autorskom vizijom da deluje *postvareno*?

Opređenije da je Babić sukobljavao neutralne kadrove pa i čitave sekvence (na način ruske formalne škole) da bi kao rezultat dobio „idejnost”, nije osigurano pre svega zato što Babić u oba bloka („kip” i „oko kipa”) — režira. Tako, u prvom bloku, kip „progovara” legitimno se predstavljajući publici, tokom filma. S druge strane, u sceni „tamanjenja” hrane Babić se služi „usporavanjem”, odnosno „ubrzavanjem” snimka (kelneri na stepenicama zgrade iz koje se iznosi hrana). Moguća primedba ovom zaključku — da je režija „prirodno svojstvo” u dokumentarnom filmu kao i u svakom drugom filmskom rodu, stoji — ali, u ovom slučaju, želeli smo da naglasimo da Babić nije sučeljavao „objektivno” (neutralno fiksiranje kamerom) sa „režiranim” (dodavanjem glasa bronzanom kipu). Ono što je moguće izvesti kao sukob tzv. „režiranih” i tzv. „nerežiranih” kadrova proizlazi iz značenja koje nudi blok „kipa” naspram bloka „oko kipa” (što je i u naslovu filma naznačeno). Pretpostavka da eksplikativno „režirane” tačke („progovaranje” kipa i „ubrzanje” snimaka na stepenicama) dovodi do koherencije strukture u celini, isto tako ne vodi čistom zaključku. Sigurno je, međutim, da je ovakav postupak doveo

u sumnju autorovu intenciju da mu preostali kadrovi „traju onoliko koliko traju i u životu”. Tačnije rečeno, nije u pitanju dužina „neutralnih” kadrova koji gube u jasnoći funkcije, već *retorika* znakova nadilazi umesnost pojedinih režijskih intervencija, pa ih samim tim „izbacuje” na plan nečistog uobličjenja.

*Zasićenost* filmskog prizora glavna je i jedina boljka Babićevog filma. Pogledajmo scenu u kojoj bistu „zalančavaju” u livnici dok tome prisustvuju tri uzvanika proslave. Bronzana bista rađena u tzv. monumentalnoj figuralnoj plastici (gde je Domanovićev lik dat kao doslovan odraz njegove najpoznatije fotografije na koju nailazimo u svim udžbenicima književnosti) je prvi znak koji „čitamo” mimo slike, kao retoričan (kao prepoznatljivost na nivou: „udžbenička” fotografija — bista). Lanci koji se spuštaju (da bi bistu prihvatili radi lakšeg prenosa) drugi je „pričljiv” znak. Tri uzvanika sa proslave (koje domaća publika prepoznaje i poimence) treći je element „doslovnog” u ovom prizoru. Značenje na koje bi ova scena trebalo da se svede — na apsurdnost stanja u kome se nađe „glava” jednog umetnika (i pri tom satiričara), nemoć te glave da bilo šta poremeti u ginjolskoj igri strpljivih pogleda posmatrača i neugodnosti „zalančavanja” — biva prenatrpano spomenutim pod-značenjima, retorikom. Trenutak u kome Babić postavi kameru u gornji rakurs, kako bismo videli uobičajenu rupu kod livskih predmeta — u ovoj sceni zaista poprima označeno „rupa u mozgu koju napraviše Domanoviću naši savremenici”. Ovakvim trenucima Babić na neki način ublažava retoriku prizora, ali ne uvek sa istom jačinom i merom.

Retoričnost znaka u „Izradi...”, odnosno česta upotreba znakova koji su po sebi već označeni, učinili su više zle očiglednosti ovoj duhovitoj filmskoj strukturi nego što su pridoneli jasnoći i britkosti viđenja još jednog Domanovićevog puta po zemlji „Stradiji”.



**Мјесец књиге 1968**

**BOGDAN KRŠIĆ**

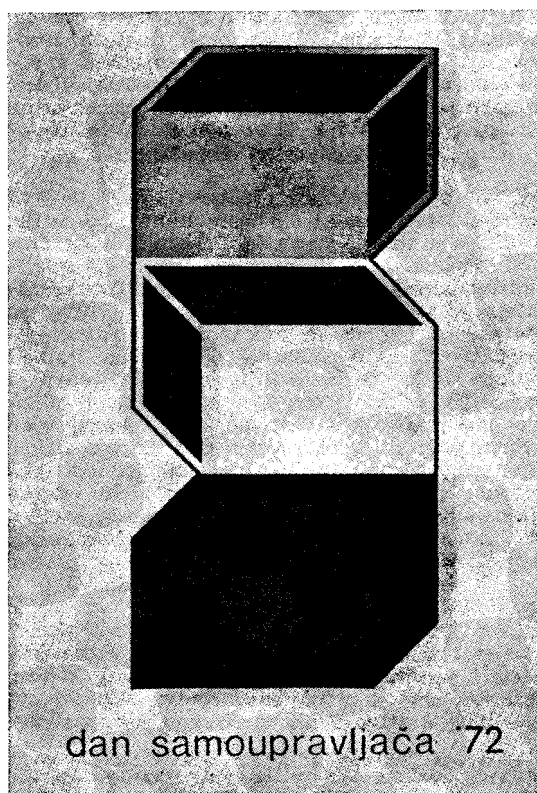
---

V DEO

---

# PRIKAZI

---



BRANKO MILJUS

---

---

MIRKO ĐORĐEVIĆ

---

# DRAMA BEZ PROLOGA

---

U nas nema mnogo knjiga koje sistematizovano izlažu i na savremen način prikazuju probleme moderne psihoanalize. Još je manje knjiga koje bi prikazale antropološku u najširem smislu, vezu psihoanalize sa drugim disciplinama, nje ne *susrete* sa etnologijom ili kulturologijom recimo — ono dakle što se u tokovima evropske, pa i svetske misli, označava već odavno kao zanimljiva etapa, kao naučni događaj u pravom smislu reči. Upravo otuda eseji doktora Jerotića koje odavno srećemo u časopisima izazivaju zaista veliku pažnju, a nedavno objavljena knjiga njegovih istraživanja odnosa psihoanalize i kulture predstavlja, to se odmah može naglasiti, svojevrsan događaj.<sup>1)</sup>

Već na samom početku profesor Jerotić je pred pravom temom, pred odnosom duha i materije; postavlja pitanje o gigantskoj borbi između *Erosa* i *Tanatos*a, o drami koja traje na plenu ljudske istorije. Ova monumentalna drama započela je u pradavnini — nagoni i kultura su dva moćna činioca te drame čije je razrešenje moguće u ravni duha, — jer drama ljudske kulture traje sa nesmanjenim intenzitetom a zagonetka je tim veća što je čoveku i danas kao i u pradavnini jednako malo poznat njen stvarni početak, njen *prolog*. Ova knjiga, dakle, nije samo sistematizovan pregled jednog tako složenog problema kao što je problem odnosa psihoanalize i kulture, ona je jedno u velikoj meri novatorsko traženje psihoanalitičkog „ključa” za tumačenje porekla, ili šire — geneze kulture i smisla njene drame.

Pojava kulture, ili bolje rečeno njeni počeci dovedeni su u vezu sa ljudskom istorijskom dramom, i sasvim u duhu psihoanalitičkog *ključa*, istaknuti su principi apsolutnog zadovoljenja koje vodi u smrt duha, u *nirvanu* nasuprot za-

---

<sup>1)</sup> U našem pristupu u prvom redu ćemo se baviti knjigom prof. Jerotića *Psihoanaliza i kultura* (izdanje Beogradskog grafičkog zavoda, Beograd, 1974), ali ćemo se osvrnuti i na neke druge manje radove rasute po listovima i časopisima, ovog autora.

branama koje podrazumevaju, ili omogućuju, kulturni rast čoveka i, prema tome, kulture i civilizacije uopšte. Ono, međutim, što pisac posebno naglašava to je mogućnost razrešenja ove drame samo u čoveku samom, mogućnost koja se otvara pred svakim čovekom koji se duhovno razbudi, koji u duhovnoj lenosti svojoj neće ostavljati samo Hamletu da ovaj problem „rešava i nikako ne reši”, jer, rešenje „ovog prasukoba može da bude ostvareno samo na nevidljivoj ravni duha i samo je duh u stanju, i to za pojedinačnog čoveka, ne i za čitavo čovečanstvo, da ovaj sukob osvetli i možda reši”, ističe profesor Jerotić.<sup>2)</sup>

No, ako bi samo ostajala na tome od čega polazi, ako bi se samo držala tih i takvih, inače poznatih psihoanalitičkih premisa, knjiga profesora Jerotića ne bi bila mnogo nova, u pravom naučnom smislu ne bi bila izazovna. Ona, međutim, na nivou prave naučne esejistike veoma sugestivno govori o drami kulture, o iskonskoj, fatalnoj samoći čovekovoju u areni istorije gde je nekakva sila zapalila „vatru Duha” i upravo time se čovek odvojio, i usamio, od ostalih živih bića.

Čovekov put u kulturu označen je kao neprekidna avantura snage, uma, nagona, i duha.

U početku beše incest! — tako bi moglo da glasi prvo, vjeruju psihoanalitičkog jevanđelja. Jerotić je i sam pošao od toga, i sam je načinio osvrt na ljudske institucije incesta, na nagone i „zabrane”. Posebnu pažnju, međutim, privlači detaljan osvrt na nagon agresivnosti, na njegove antropološki široke i značajne implikacije. Autor je načinio dosta jasan pregled i na originalan način suprotstavio razna gledišta o tome: u tragu za Markuzeom istaknuto je da je agresivnost oslobođena energija posle zabrane incesta, kao što je istaknuto Frojdovo gledište da agresivnost proističe iz nagona smrti a ne iz nagona seksualnog. A od posebnog je značaja naglašavanje Jungove teze da je zapravo *libido* ona praenergija iz koje slede svi nagoni.

Ovako uočen problem zaslužuje posebnu pažnju, zahteva da ga pratimo i šire, izvan neposrednog psihoanalitičkog „prostora”.

Ima, dakle, puno razloga koji nalažu da agresivnost posebno posmatramo, bez obzira da li je po sredi poseban nagon ili ne. Tabu incesta nije, istina, lako tumačiti, bar nije lako načiniti pravi korak napred od Frojdovog mita o ocebistvu, ali — nije teško znati da je apsolutni promiskuitet retkost, a kršenje toga tabua je

---

<sup>2)</sup> Vladeta Jerotić: Op. cit., s. 7—8, i dalje.

fatalno. Jednostavno, iz kršenja tabua incesta, pristajanje na apsolutno zadovoljenje vodi zaista u smrt duha u kulturnom i stvaralačkom smislu. Dakle, ta zabrana leži u praosnovi ljudskoga sveta, ona je jedan specifičan uslov.

Otuda se profesor Jerotić ne zadržava slučajno znatno opširnije na problemu nagona agresivnosti. Tabu ubijanja, ako ga tako nazovemo, ono što, po nekima, proističe iz drugih nagona ima nečega u sebi što ga izdvaja. Ubijanje, nešto što je uvek bilo prisutno među ljudima u društvu, a što u moderno doba zahvaljujući nauci dobija monumentalne razmere i zaista usavršene mogućnosti, nije kod ljudi ostavljalo takve posledice, bar nije svaki ubica proživljavao pakao patnje i samomučenja poput junaka Dostojevskog. Da zlo bude veće, ispoljavanje nagona agresivnosti u toku ljudske istorije uvek je bilo praćeno ideološkim iskupljenjem, *opravdanjem* svoje vrste.

Kršenje tabua incesta nije pratilo ovakvo ideološko opravdanje, ono se javljalo kao pojedinačna pojava.

Na ovaj način, ako je samo ovaj primer dovoljan, Jerotić zaista na nov način osvetljava teme i dileme koje načinje psihoanaliza, baca novo svetlo na psihoanalitičku teoremu prelomljenu kroz prizmu antropoloških istraživanja.

U posebne vrednosti ove knjige svakako spada osvrt na poznati dogmatski stav samoga Frojda, koji krajnje oštro suprotstavlja princip zadovoljstva i princip realnosti. „Sukob ova dva principa nije genetska posledica odnosa između njih, već je on metafizički ukotvljen u praodnosu između čoveka i sveta. Ovde se samo mucajući dodiruje poslednja tajna čovekove suštine, smisao njegovog življenja i odnosa Duha prema materiji. Odavde reč imaju samo filosofija i religija”, kaže autor, nudeći na taj način jedno zaista zanimljivo rešenje, izlaz iz frojdističkog dogmatskog paroksizma.<sup>3)</sup> Ljubav je ipak, recimo, nešto više od seksualnosti, naglašava Jerotić držeći se Berđajeva, ili ističući Rajkovu tezu da ljubav „nema biološkog korena”, ona nije „biološka potreba” slična drugim potrebama.<sup>4)</sup>

Prema tome, teza da ljubav nije jednostavno biološki nagon, da je ljubav jedan izraz duhovne reprodukcije čovekove koja prati razvoj kulture, naglašena je, i još uz to, autor ovim upravo pokazuje svoje široko shvatanje proble-

<sup>3)</sup> Vladeta Jerotić: *Op. cit.*, s. 24.

<sup>4)</sup> Vladeta Jerotić: „Sigurnost i ljubav, kako ih steći”, članak u „Politici” od 4. I 1975, s. 14.

ma. Međutim, pored tako vrednih i značajnih zapažanja koja karakterišu knjigu u celini, srešćemo i poneko tvrđenje koje je, reći ćemo, bez mere i bez potrebe, zaključak dosta zaoštren. Jedan od takvih zaključaka jeste da „ne određuju nagoni ličnost, već ličnost određuje sudbinu nagona”.<sup>5)</sup>

Na prvi pogled ovakav zaključak ne sadrži u sebi ništa čudno. No, ipak je uputno zapitati se može li čovek, ako već sam upravlja svojim nagonima i određuje ih, nadvladati u sebi nagon agresivnosti? Može li ga bar na neki način ograničiti i time sebe sačuvati od strahovitih posledica njegove destruktivnosti? Da li bi pomenuti junaci Tolstoja i Dostojevskog mučili sebe na onakav način posle ubijanja i posle agresivnih postupaka? Ili — da pođemo šire, upravo tragom znalački pokazanih i navedenih primera o ljubavi koje nam nudi sam profesor Jerotić — da li su motivi simpatija i antipatija, ljubavi same, uvek u našoj vlasti? Nisu li oni upravo, tajanstveno sakriveni u nama? No, bez obzira na ovo, autor nadalje veoma uspešno prikazuje dileme Frojdove, i frojdizma u celini. (Izvanredno je uočen odnos Frojda prema Niče: ambivalentnost toga odnosa mogla bi se prikazati devizom *Odi et amo*.)

Naravno, Jerotić ne ostavlja nijedno pitanje bez odgovora, bar ne u onom smislu da nam jednim odgovorom, kako se to najčešće čini, problem zatvori. Nagon je *Demon*, on nije nešto što je poznato tek od Frojda. Mnogobrojna interdisciplinarna istraživanja, posebno moderne religijske studije, bacaju novu svetlost na čitav sistem frojdističke antropologije. Posebne pažnje vredni su neki zaključci Emanuila Svetlova o tome da je Frojd „pokazao kako se ljudski razum s mukom snalazi pred mutnim talasima podsvesnih demonskih instinkata, koje je nemoguće izagnati i koji, čak potisnuti svesnim naporima, dremaju u svakome od nas kao spori bacil bolesti. Frojd je svojim delom dokaz da su se demonološke predstave ranijih vekova opravdale, nastavlja Svetlov.”<sup>6)</sup>

Na ovaj način je jasniji značaj i Jerotićevog upozorenja da valja znati gde upravo, dobijaju reč filofska i religijska istraživanja, gde su njihovi odgovori, a posebno pitanja, potrebni.

Frojda profesor Jerotić vidi zarobljenog ipak shvatanjima svoga doba, pri tom posebno naglašavajući njegov viktorijanski stav prema ženama, njegovu glorifikaciju građanske patrijarhalnosti, nudeći pregledno savremena shvatanja, svoje-

<sup>5)</sup> Vladeta Jerotić: *Op. cit.*, s. 26.

<sup>6)</sup> Э. Светлов: *Истоки религии*, Bruxelles, 1970, s. 207.



vršne korekcije frojdizma koja su ostavili za sobom Melanija Klajn, Pulver i plejada drugih istraživača. (Od značaja je jedna valjana data redefinicija pojma narcizma, koji je viđen ne samo kao libidonozna težnja za posedovanjem sebe nego kao oznaka razvojnog „stadijuma“.) U tom sistematizovanom pregledu frojdističkih teza posebna je pažnja posvećena jednoj glorifikaciji razuma koju je sam otac psihoanalize ostavio za sobom — vera da će razum zameniti religiju. Ovde se, naravno, ne radi ni o kakvom opravdavanju religije u kanonskom smislu, nego se znalački ističe da je i sam Frojd, pored tolikih drugih, nudio u hekelovskom i darvinovskom smislu *opijum*.

Analize profesora Jerotića izvanredno se uklapaju, pa i dopunjuju, sa onim što vešto i autoritativno izlaže K. G. Jung u svojim delima, kada nastoji da Frojdovo učenje omeđi od svoga sistema.<sup>7)</sup>

Značajan u naučnom pogledu nivo dostižu istraživanja profesora Jerotića kada prelazi na problem odnosa između pesnika i neurotičara, kada šire, ispituje mogućnost psihoanalitičkog tumačenja umetničkog, stvaralačkog postupka. Iako su uzbuđenja kod pesnika i neurotičara slična, Jerotić, nasuprot Štekelu, naglašava da je pesničko uzbuđenje nešto ipak drugo, ne ostavljajući nikakvu sumnju u to da je psihoanaliza ipak deterministički orijentisana, na svoj način isključiva dakle. Izvanredan znalac psihoanalize i njenih mogućnosti, Jerotić se okreće starom Paskalu. Jer, čovek nije ni samo telo ni samo duh.

U celini gledano, klasična je psihoanaliza ostavila bez jasnoga odgovora, po profesoru Jerotiću, odnos duha, nagona i kulture u istoriji ljudskoj. To je otuda što je ova nauka ostajala više na biološkim nego na širim, antropološkim temeljima, što je ona zapravo jedan svojevrtni *psihološki* odjek darvinizma kao velikog učenja prošloga veka. Umetnost je, svekolia umetnost ljudska u istoriji, puna primera da je čovek, u potrazi za tajnama svoga života, porekla kulture takođe, birao *kraljevski put* snova i legendi. Otuda toliki značaj mita i istraživanje mita.

Veoma su vredna zapažanja profesora Jerotića o psihoanalitičkom tumačenju mita. Ako je za Kasirera mit početak duha, to u najboljem slučaju znači da mitsko i arhaično traju, i tu ih najpre i treba *tražiti*, u ljudskoj duši, — engrami psihe koji su u nama nadživljavaju nas u biološkom smislu. Ovakvo gledište će sa K. G.

---

<sup>7)</sup> Uporediti o tome: Richard Evans, *Entretiens avec C. G. Jung*, „Payot“, Paris, 1970, avec des commentaires de Ernest Jones.

Jungom biti razvijeno u složen sistem o nesvesnom i kolektivno nesvesnom, o arhetipskim oblicima i pojavnostima.

Međutim, kao što smo već naglasili na početku, knjiga profesora Jerotića nije vredna samo kao sistematizovan pregled psihoanalitičkog sistema. Zapažanja o tome da čovek našeg sciјentističkog veka, moderne civilizacije, sve nostalgичnije teži mitu, sve se uznemirenije vraća arhaičnom i mitskom u svojoj duši, u svome sećanju, nisu, istina, nešto apsolutno novo. *Regressus ad uterum* jeste samo nova reč za sve ono o čemu govore vekovima, o čemu će nesumnjivo i nadalje govoriti, sistemi *joga*, budizam, te mnogobrojna još učenja, doktrine, religijski sistemi, ili umetničke vizije, i sve ono što spada u maštovite sfere mitova i legendi. (Profesor Jerotić među prvima u nas, na naučnom nivou, govori o parapsihološkim istraživanjima u svetu, posebno naglašavajući da interes za parapsihologiju raste upravo u sredinama gde ga ne bismo očekivali — u SSSR-u!)

Podsećanje na inhibitorni odbrambeni mehanizam o kome govori Bergson više je nego značajno — čovek danas sve više uviđa da se rešenja ne mogu tražiti samo u jednoj ravni.

Da li je religija neuroza, to pitanje je zaista prevaziđeno, ali, ostaje kao činjenica nešto značajnije, *Homo religiosus* ostaje, uvek, u svakom vremenu na svoj način, činjenica vezana za naše ljudsko trajanje u krilu kulture koja je sudbina. Otuda zaključak profesora Jerotića o tome da će i buduća civilizacija znati za neku vrstu sveštenika i pesnika, možda u jednom licu, deluje kao maštovita vizija. I više od toga, ova vizija nije nikako puka utopijska nada, već jedna, istina daleka, perspektiva čovekova, dosta jasna ipak, u svetlu znalački vođenih ispitivanja, duhovitih primeravanja činjenica, naučno zasnovanih tumačenja, koja nam nudi knjiga profesora Jerotića.

I, time je ona, knjiga doktora Jerotića, uistinu nova među knjigama u nas.

---

NIKOLAJ TIMČENKO

---

# LEPO KAO ONTOLOŠKA I ESTETSKA KATEGORIJA\*

---

Polazni stav ove zanimljive knjige o antičkoj teoriji lepog je u tome da je neestetičnost bitno obeležje antičke filosofije lepog! Iz toga bi, kao prva posledica, proizlazio stav da se, sve do Aristotela, povodom umetnosti ne može govoriti o estetici u današnjem smislu tog pojma; zapravo, umetnost i lepo su dva posebna i nesamerljiva entiteta. Dalja posledica citiranog stava jeste u tome da se, kako Grasi kaže, umetnost „ne sme više posmatrati kao izraz genijalnosti malog broja ljudi ili kao luksuz; moramo je sagledati kao jedan od bitnih aspekata ljudske egzistencije i posmatrati je u toj funkciji”. Antiesteticizam, koji prirodno proizlazi iz antičke teorije lepog kao ontološke kategorije, karakterističan je i za moderno shvatanje umetnosti od Bodlera do mnogih savremenih umetnika koji odbacuju poeziju kao literaturu. U toj činjenici Grasi vidi i oslonac za metodološku osnovu svoje knjige koji je najbolje formulisan u ovim redovima: „Mi smo... ubeđeni da upravo strogo filološko-istorijske analize Platona, Aristotela, Plotina, Kvintilijana, pa i samog Cicerona, ukoliko se ne dovedu u vezu s problemima koji nas danas zaokupljaju, ostaju neplodne u umetničkom pogledu.” Zato, u konstrukciji ove knjige stoji misao da umetnost zapravo ispisuje luk koji polazi od antičkog ontološkog poimanja lepog i završava se u XX veku, recimo, naporima Kandinskog da otkrije čoveka kao duhovno biće u onome što se zove čovekova objektivna stvarnost. „Ove koncepcije — mada nastaju pod sa-

\*) Ernesto Gras, *Teorija o lepom u antici*, Biblioteka „Književna misao”, Srpska književna zadruga, Beograd, 1974.

svim drukčijim uslovima — izrazito podsećaju na suštinske elemente pretplatonske i platonске filozofije”, zaključuje Grasi, i dodaje: „spoljna priroda je svet senki i privida; umetnost biva prihvaćena samo dotle dok ne podržava taj svet senki, nego otkriva duhovnu stvarnost. Otuda u svetlu kasnoantičke filozofije, prema kojoj je lepo izraz prakosmičkog bića, možemo posmatrati osnovne teze savremenih umetnika.”

U tom okviru, izgleda nam, kreće se Grasiјеva misao u ovoj knjizi. Najveću pažnju on je posvetio, kako se i moglo očekivati, Platonovoj i Aristotelovoj teoriji lepog; međutim, u odnosu na tradicionalistička tumačenja antičke „estetike”, Grasiјеva knjiga svojom kompozicijom i obimom materijala donosi dva iznenađenja, što je u tesnoj vezi s njegovim celokupnim tumačenjem antičkog shvatanja lepog kao ontološke kategorije. Naime, Grasi prostorno poklanja izuzetno veliku pažnju Ksenofontu i u interpretaciji njegove Gozbe nalazi mnogo argumenata za svoju tezu, dok, s druge strane, olako prelazi preko Plotina. I jedno i drugo, kad se dobro pogleda Grasiјеva teza, izgleda prirodno: Ksenofont, naime, nije svestan specifično umetničkih problema pri razmišljanju o odnosu prema lepom u strukturi umetničkog dela, dok, naprotiv, Plotin, koji svoju teoriju gradi imajući u vidu iskustvo i Platona i Aristotela, daje mogućnosti da se nasluti kako on lepo ne isključuje iz sfere umetnosti. Drugim rečima, forsirajući Ksenofonta a zanemarujući Plotina, Grasi pokazuje da strogo deli ontologiju lepog od estetike, stavljajući se na taj način na stranu Platona koji iz umetnosti, kao subjektivističke kopije ideje, isključuje biće i osporava joj ontološki status. Grasi, međutim, zaboravlja da umetnost nije ništa drugo do tvorevina ljudskog duha koja obuhvata i lepo, i to kako njegovu ontološku tako i njegovu „estetsku” stranu, drugim rečima — kako je to nagovestio i Aristotel, a Plotin produbio — ontološki lepo realizuje se u umetničkom delu zadržavajući svoju ontološku specifičnost ali i dobijajući „estetski” izraz i strukturu. Zapravo, nevolja je po našem mišljenju u tome što Grasi prenačlašava „opštost” ontologije uz koju pridaje i atribut „objektivnosti” i „celine”, a potcenjuje estetiku smatrajući je isuviše parcijalnom jer uz nju idu atributi „subjektivnosti” i „pojedinačnog viđenja” onoga što je još Platon naveo kao senku senke. Sve bi to moglo da bude u redu kad bi Grasi pokazao po kom kriterijumu ono što spada u ontologiju lepog zaista ima status opštosti da bi se sa tog sigurnog stajališta suprotstavilo subjektivnosti estetskog. Prema tome, moglo bi se konstatovati da je osnovni nesporazum koji se nazire iz Grasiјеvog

shvatanja odnos ontologije lepog i umetnosti proistekao iz premalog poverenja autora u autonomiju umetnosti i u njenu sposobnost da bude postojbina bića.

Sve ovo, nadamo se, može se pokazati podrobnijim prikazom sadržine Grasijevih izvođenja, uz napomenu da njegove analize, vođene brižljivo i s poznavanjem, predstavljaju veoma solidan i ozbiljan prilog razmatranju problema teorije lepog u antici. Na primer, kad tumači najranije izjave o lepom i umetnosti, prikazujući Platonove prethodnike Homera, Hesioda, Simonida, Pindara i tragičare, Grasi postavlja pitanje i na njega, tekstološkom analizom, pozitivno odgovara; pitanje glasi: „nije li se u grčkom nagonu za lepim krila želja da se izrazi ontološka suština stvarnosti?” Međutim, u odgovoru Grasi se nije potrudio da odgonetne ovo: zašto odgovor na to svoje pitanje traži u delima pesnika? Da li pesnički oblik i status dela o kojima je reč ostaju presudna kad se govori o realizaciji želje da se dođe do ontološke suštine stvarnosti? Ne dosegovši do tog nivoa problema, Grasi i ostaje van pitanja o tesnoj povezanosti pesničkog oblika i ovaploćenja ontološke suštine stvarnosti; zato mu i izgleda osnovano ono što je Platon, kako se zna, veoma konzekventno izveo u svome svojevrstnom napadu na umetnost.

Međutim, kao što smo napomenuli, Grasijeve analize ne mogu se prenebreći. Lepo i dobro kod Hesioda, kaže on, ne mogu se odvajati, a lepo ima ontološko značenje kod Homera. Te dve konstatacije se ne mogu poreći, ali se isto tako ne može poreći ni razlika između *Ilijade* i, recimo, Ksenofanova dela. Takođe, tačno je ovo što Grasi zaključuje na osnovu analize Homera: „„Lepota” je izraz objektivnosti epske situacije: „lepo” je sve ono što je dostojno čovekove žudnje za bezbednim, bogolikim životom, što je izraz takvog života, što čovek stiže i osvaja. „Lepo” nije kvalitet dodat određenom biću, nego predstavlja stepen savršenosti, a sve što je „nelepo” jeste nepotpuno biće”, — ali ipak, na žalost, ovoj konstataciji nedostaje ukazivanje na činjenicu da ovakvo shvatanje lepog nije nikakav dodatak uz tekst *Ilijade* nego samo način motivacije i individualizacije likova u tom spevu; lepo tu ne figurira kao emanacija nekakvog duha nego kao funkcija likova koji svoju žudnju ne pokušavaju realizovati kao apstraktni učesnici nekakve igre u kosmosu nego kao fikcije koje sačinjavaju jednu takođe fiktivnu celinu — odnosno strukturu umetničkog speva. Struktura tog speva i zakonitosti građenja te strukture određuju „ponašanje” tih fiktivnih likova, a ne neka volja ili zakon van te strukture. Ta distinkcija između stvarnosti kao ontološke kategorije objektivnog sveta i umet-

ničke strukture kao fikcije nedostaje svakom fenomenološkom tumačenju umetničkog književnog dela, pa i ovom inače lucidnom analitičkom postupku Ernesta Grasija.

Grasi je mnogo više i stabilnije na svom terenu kad pristupa analizi Ksenofontove *Gozbe*. Počinjući tu analizu on nedvosmisleno ukazuje na svoj osnovni problem ali, u isto vreme, i na svoju osnovnu zabludu: „Naše ispitivanje je usmereno ka pitanju da li u predsokratovskoj filozofiji i poeziji lepo predstavlja estetičku kategoriju ili taj termin označava druge, dublje vrednosti, prevazilazeći onu subjektivnost i individualnost koje su po našem shvatanju uvek nerazdvojno povezane sa umetničkim delom.” Prema ovom shvatanju, dakle, estetika obuhvata samo ono lepo koje je lišeno ontološke suštine, i to u prvom redu zato jer je umetničko delo ograničeno subjektivnošću i individualnošću.

Prema Ksenofontu, lepota je vladajuća i usmeravajuća moć; lepota, tvrdi dalje Ksenofont, ima egzistencijalni karakter a on se očituje u njenoj aktivnoj moći: „Pod njenim vođstvom čovek uspeva da nađe put i pravac koji ga izvlači iz ravnodušnosti, iz apatije. To znači da on priznaje jedan princip, da mu se pokorava i prepušta, da se drži određenog metoda, da polazi putem koji je — kako se kaže u tekstu — „prirodan”, dakle objektivan”. Zaključujući odeljak o sveobuhvatnom ontološkom značenju lepog kod Ksenofonta, Grasi kaže: „Iako još nije sasvim razjašnjeno šta je Ksenofont podrazumevao pod pojmom lepog, sigurno je u svakom slučaju da ga on shvata kao moć koja nas obuhvata, koja gospodari nama, nešto što nas u erotu podstiče i obavezuje, što nas kao objektivna snaga prevazilazi. Pod dejstvom *čulnog nagona* mi tražimo dopunu u *drugima*. Platon će ukazati na biološki značaj čulnog dopunjavanja, koje na ovom životnom stepenu, putem razmnožavanja, pruža čoveku učešće u večnosti; *duhovni erot*, naprotiv, nagoni nas na duhovno usavršavanje, na upotpunjavanje našega „ja” u drugima, što vodi izgradnji jednog *ljudskog sveta*, to jest ka istoriji. Lepom se, znači, ne može pripisivati nikakvo prvobitno *estetsko značenje*, jer ono obuhvata celu ljudsku egzistenciju.”

Zaključujući svoja razmatranja Ksenofontove misli, Grasi izričito kaže da je njegova analiza težila da pokaže kako kod pitagorejaca i tvorca *Gozbe*, „dakle kod merodavnih predstavnika pretplatonске misli, teorija lepog nema estetski, već isključivo ontološki značaj”. Ova nesumnjivo tačna konstatacija pokazuje samo to da pretplatonovci nisu imali pojam autonomne umetnosti i da su odvajali lepo kao ontološku kategoriju od umetnosti u čiji domen nisu želeli

da smeste lepo. Grasi iz toga izvodi još jedan dalekosežan zaključak: on tvrdi da estetičko shvatanje lepog ima za posledicu da dela u kojima ono dolazi do izraza — nemaju status nečega što čoveka obavezuje. Drugim rečima, umetničko delo je, prema estetičkom shvatanju, samo predmet na izložbi i ne i apsolutni ljudski čin u kojem je utelotvoren sav potencijal bića. Grasi, osim toga, misli da zahtev modernih umetnika XX veka — o kojem je već bilo reči — u osnovi predstavlja obnavljanje antičkog stava o ontološkom statusu lepog.

Razume se, glavnu pažnju Grasijevih razmatranja zaokuplja nezaobilazni Platon. Grasi naglašava Platonovo odbacivanje svakog esteticizma; po tvorcu *Države*, podvlači Grasi, „umetnost, koja obuhvata političke, etičke i vaspitačke vrednosti, mora i sama opet da postane priroda, ona priroda koju on izjednačava s božanstvom. Po teoriji o nastanku poezije iz religiozne manije, ekstaze, ludila pesnikovog, umetnost upravo i proističe iz božanskog. Za Platona umetnost je svedočanstvo ljudske slobode, ali kao ostvarenje i usavršavanje božanske praprirode u čoveku.” Iako se niukom slučaju ne sme olako preći preko Grasijevih analiza i izvođenja, čak i kad se s njima ne slažemo, baš kao što se ne može prenebreći ni Platonova teorija lepog i iz nje izvedena osuda postojeće umetnosti, moramo ovde ukazati na dve bitne ograničenosti ne samo Platonove teorije nego i Grasijeve interpretacije te teorije: naime, Platon eliminiše iz umetnosti ono što je njen pravi predmet — a što se očituje najreprezentativnije kod Homera i u tragedijama — zarad svoje ideje o prirodi lepog i prirodi čoveka, i, drugo, Platon na čudan način ujedinjuje metafiziku i pedagogiju, smatrajući primarnim neophodnost podudaranja idealne slike sveta i umetnosti. Njegov kriterijum za vrednovanje umetnosti je stepen te podudarnosti za koji je, zatim, direktno vezan vaspitni, za Platona od primarne važnosti, efekat umetničkog dela. Drugim rečima, ukoliko ne zadovoljava Platonovu sliku sveta, umetničko delo promašuje u svojoj osnovnoj nameni — da vaspitava uzorne građane. Na ovaj aspekt problema Grasi, na žalost, nije obratio pažnju.

Drugi veliki antički mislilac — Aristotel — takođe je u centru Grasijevih analiza; minuciozna analiza osnovnih pojmova, kao što su poetika, tehne, pojesis, mimeza, mit, praksa itd., nesumnjivo doprinosi plodonosnim razmišljanjima o Aristotelu, a samim tim i o fundamentalnim problemima estetike. Rezimirajući Aristotelovu poetiku, Grasi zaključuje: „Jednom reči: pojam večnosti, ono što je Platon filozofski definisao kao „ideju”, ne javlja se više u Aristotelovoj

estetici. Umetnost, pa otuda ni mimeza, nisu više usmerene ka prabiću; mimeza nije više prikaz onoga što obavezuje čoveka. Lepo, koje je kod Platona imalo ontološko značenje, dobija nov smisao, postajući veština sastavljanja mitova koji pokazuju moguće ljudske sudbine. Lepo se sada može teorijski definisati kao područje estetike." Na taj način, kako se može izvući zaključak na osnovu Grasijeve analize, Platon i Aristotel i u oblasti estetike i teorije lepog ispisuju posebne, divergentne lukove: u Platona je definisana ontološka teorija lepog, u Aristotela je lepo dobilo estetičko značenje. I drugo: genijalni antički mislioci su začeli ta dva luka i njihovoj građevini se mogu dodavati nove fasade, s tim što osnova ostaje za večita vremena.

Poslednje stranice ove knjige posvećene su helenizmu i kasnoj antici, teorijama o lepom koje ipak po značaju i originalnosti zaostaju za gorostasnim delom Platona i Aristotela.

Na kraju, valja dodati da Grasi dosledno u svojoj knjizi primenjuje analitički metod i dosledno ostaje pri svojoj fenomenološkoj ideji. On želi da bude egzaktn, uspeva u tome i pruža obilje argumenata za svoja zaključivanja. U tom smislu treba shvatiti i reprodukcije i ilustrativne tekstove koje čitalac može naći kao dodatak ovoj knjizi. Sem Aristotelovih spisa, koji su i inače našem čitaocu poznati iz posebnih izdanja, u ovoj knjizi nalaze se svi relevantniji tekstovi antičke estetike, što će reći tekstovi Ksenofonta, Kikerona, Horatija, Vitruvija, Seneke, Plutarha, Pseudo-Longina, Lukijana, Filostrata i Plotina. Dodajmo i to da je Grasijev tekst preveo Ivan Klajn, a tekstove antičkih filozofa dr Ljiljana Crepajac.



---

**SLOBODAN CANIĆ**

---

# **DAN ZAGREBAČKIH SVEUČILIŠTARACA\***

---

Autor, inače jedan od najpoznatijih jugoslovenskih naučnih radnika koji se bavi problemima slobodnog vremena, nudi nam na uvid rezultate istraživanja čija je osnovna karakteristika kako raznovrsnost korišćenih obaveštenja i organizovanih podataka, tako i širina postupaka njihovog prikupljanja i obrade.

Cilj istraživanja bio je da utvrdi strukturu i opiše oblike korišćenja vremena studenata zagrebačkog Sveučilišta u dnevnom ciklusu, identifikujući pojedine aktivnosti radnog i slobodnog vremena i osnovne činioce koji su s njima povezani ili se pretpostavlja da ih u određenoj meri uslovljavaju. Istraživanje je izvedeno 1970. godine na ostvarenom uzorku od 539 studenata različitih fakulteta i visokih škola u Zagrebu. Zadru, Splitu, Rijeci i Osijeku. Ispitanici su birani prema vrsti i sedištu fakulteta, godini studija, načina stanovanja i polu i prema zanimanju oca.

U prikupljanju obaveštenja o opštim obeležjima ispitanika i bitnim elementima njihovog studiranja, standarda, društveno-političke aktivnosti, korišćenja slobodnog vremena i odnosa prema njemu primenjen je standardizovani upitnik sa 60 pitanja. Raspored aktivnosti u dnevnom intervalu dobijen je na osnovu posebnog dnevnika, u kome su ispitanici po petnaestominutnim intervalima registrovali svoje ponašanje u utorak 14, petak 17. i nedelju 19. aprila 1970. godine. Aktivnosti su grupisane u fiziološke potrebe, studiranje, stručno usavršavanje, rad u kući, transport, kupovanje, društvenopolitički rad, aktivno

---

\*) Dr Miro Mihovilović: *24 sata života i rada studenata Sveučilišta u Zagrebu*, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb, 1974.

i pasivno slobodno vreme i ostalo. Najzad, u neposrednom razgovoru prikupljena su i različita kvalitativna obaveštenja o predmetu istraživanja, ranijem stanju i očekivanjima.

U prikazivanju i analizi rezultata najpre se razmatraju osnovna obeležja ispitanika (pol, starost, zdravstveno stanje), a zatim nekoliko socioekonomskih i socioprofesionalnih podataka, procenjenih da se mogu dovesti u vezu sa uslovima i načinom korišćenja vremena, pri čemu se studenti određuju kao posebna i homogena skupina. Socioekonomski podaci obuhvatili su zanimanje oca u funkciji pokazatelja socijalnog porekla, poticanje iz gradske ili seoske sredine, bračno stanje s brojem dece, prihode i njihove izvore, troškove i vrstu izdataka, mesto stanovanja, ishrane i učenja, mogućnost podmirenja potreba i životni nivo studenata. U socioprofesionalne podatke uvrštena je prethodna školska sprema, godina studija, prosečna ocena, a zatim karakterističan način učenja, prisustvovanje nastavi, zaostajanje tokom studija i članstvo i aktivnost u društvenopolitičkim i drugim organizacijama.

Analizom se posebno nastojala utvrditi povezanost nekih socioekonomskih činilaca sa socioprofesionalnim karakteristikama studenata. Ističe se, između ostalog, da na pohađanje studija najviše deluju sredina i zanimanje oca, a da su studenti pretežno sastavljeni od gimnazijalaca. Najbrojniji su polaznici prve godine, prosečne ocene su povoljne iako preovlađuje kampanjsko učenje i ne baš učestalo prisustvovanje nastavi. Brojno je članstvo u društvenopolitičkim organizacijama — uopšte ima više organizovanih nego neorganizovanih studenata — no, preovlađuje pasivnost i nezainteresovanost za aktivnije angažovanje. Naprotiv, mada sa slabije izraženom formalnom pripadnošću, u radu drugih organizacija studenti predanije učestvuju. Analiza se prevashodno zasniva na grupisanju podataka prema grupi fakulteta. Druga obeležja se upotrebljavaju u skladu s pretpostavkama o postojećoj povezanosti i mogućnosti pojave izrazitijih razlika.

Budžet vremena, čija se analiza izlaže u čitavom poglavlju, identifikuje 43 aktivnosti, svrstanih u deset osnovnih kategorija: fiziološke potrebe, studije, stručno usavršavanje, rad u kući, prevoz, kupovanje, članstvo i rad u raznim društvenim i političkim organizacijama, aktivno slobodno vreme, pasivno slobodno vreme i ostalo. Prikaz i analiza aktivnosti u toku 24 časa, za radne dane i za dan odmora, izvršeni su s obzirom na devet opštih obeležja kao kriterijuma varijacije, pri čemu su podaci organizovani u dvanaest serija tabelâ i grafikona.

U prvoj seriji aktivnosti su iskazane kroz njihovo ukupno trajanje u minutima, zatim prema satima i strukturi u toku dana. Dalje sledi prikaz utrošenog vremena na pojedine grupe aktivnosti, gde se konstatuje da studenti najviše potroše na fiziološke potrebe, studiranje i pasivno slobodno vreme, a najmanje na rad u društvenopolitičkim organizacijama. Ovakav raspored pojavljuje se i prilikom razgraničenja prema grupi fakulteta, uz izvesne razlike koje se između njih uočavaju. U seriji o budžetu vremena s obzirom na sedište fakulteta izlažu se opšte crte ponašanja studenata iz pojedinih gradova. U Osijeku se komotnije živi, Splitsani najviše vremena od svih posvećuju studiranju, a Zagreb ostavlja vidne uticaje jedne velegradske sredine. Godine studija takođe pokazuju dejstvo: absolventi imaju najviše slobodnog vremena, a najmanje su posvećeni studiranju, gde su inače najrevnosniji studenti druge godine, dok se studenti prve godine više od ostalih angažuju u društvenopolitičkom radu. Grupe fakulteta razlikuju se u odnosu na raspored i trajanje predavanja i vežbi, što značajno utiče na razdeobu i preostalog vremena, ali se utvrđuje i da svi fakulteti uostalom imaju tako organizovanu nastavnu delatnost da je teško u jednom danu uklapati ostale aktivnosti, pa za učenje ipak ostaju jutro i veče. Članstvo u društvenopolitičkim organizacijama ne oduzima mnogo vremena niti ozbiljnije remeti njegov dnevni raspored. Tek aktivni rad u ovim organizacijama smanjuje slobodno vreme i vreme posvećeno učenju. Slični zaključci važe i za članstvo u raznim društvima.

Prema polu se uočavaju razlike u korišćenju vremena za više aktivnosti. Studenti uopšte imaju više aktivno i pasivno ispunjenog slobodnog vremena, dok su studentkinje znatnije upućene na stručno usavršavanje i, očekivano, radu u kući. Imajući u vidu zanimanje oca, primećuje se da deca poljoprivrednika više od ostalih provode vreme u učenju, a deca očeva akademskih profesija i u stručnom usavršavanju. Deca privatnih zanatlija ne pokazuju neku aktivnost u društvenopolitičkim organizacijama.

U seriji o budžetu vremena prema mestu stanovanja ispoljavaju se neravnomernosti u obavljanju pojedinih aktivnosti. Tako je pasivno slobodno vreme, kao i vreme utrošeno na prevoz, duže u studenata koji žive kod prijatelja, a smeštaj kod rođaka i u studentskom domu pruža najbolje uslove za učenje. U dvanaestoj seriji, najzad, prikazuje se odnos između primarnih i sekundarnih aktivnosti i utvrđuje da se kao paralelna aktivnost javlja slušanje radija.

Posebno poglavlje obuhvata faktorsku analizu i analizu varijanse na uzorku od 29 promenljivih,

od kojih je pet ušlo u obradu. Izdvojena su tri faktora. Pokazuje se da na materijalni položaj studenata najznačajniju projekciju imaju promenljive — troškovi za stan i hranu i prihodi, na društvenopolitičko angažovanje — vreme rada u društvenopolitičkim organizacijama, broj funkcija i članstvo u njima i na kulturnoumetnički interes — troškovi za kulturne potrebe, posete pozorištu, koncertima i izložbama. Grupe fakulteta razlikuju se na faktorima društvenopolitičkog angažovanja i kulturnoumetničkog interesa, a sedišta fakulteta na interesu za društvenopolitički rad. U navedenim faktorima razlike se ispoljavaju i prema zanimanju oca, dok prema uspehu na studijama i polu nema bitnih odstupanja.

Sa stanovišta kulturnog života izuzetnu pažnju pobuđuje poglavlje o slobodnom vremenu. Autor konstatuje da studenti uglavnom ne planiraju svoje slobodno vreme, ni u njemu uspostavljaju trajniji raspored aktivnosti. U okviru stabilnih oblika korišćenja slobodnog vremena nešto više od polovine izjavljuje da ima svoj hobi, a velika većina ne pohađa nijedan tečaj. Hobi se najčešće odnosi na aktivnosti užeg kulturnog područja (čitanje, pisanje, muzika), zatim na sport, skupljanje raznih predmeta i tehničke aktivnosti.

Studenti ostvaruju stabilan i čest kontakt sa sredstvima masovne komunikacije. Gotovo svi čitaju novine i slušaju radio, i to najčešće svakodnevno i redovno, dok se televizija gleda s nešto manjom učestalošću. Međutim, o događajima u zemlji i svetu studenti se najpre upoznaju posredstvom dnevne štampe.

Studenti najviše odlaze u bioskop, pa u pozorište, a slab je interes za izložbe, javna predavanja i koncerte. Slobodno vreme najčešće se provodi s devojkom, odnosno mladićem, zatim s prijateljima ili susedima, kolegama, pa usamljeno, i sa članovima porodice. Sličan redosled dobija se i na pitanje o želji da se s nekim provodi slobodno vreme, ali su učestalosti odgovora različite. Stoga autor izvlači zaključak da ispitanici u stvarnosti daleko manje provode vreme s mladićem, odnosno devojkom, a više s prijateljima ili susedima, kolegama i naročito sami, nego što inače žele.

Nastojeći da utvrdi povezanost izvesnih socioekonomskih, socioprofesionalnih i subjektivnih faktora sa određenim pokazateljima sadržaja slobodnog vremena, autor izvodi više ukrštanja različitih podataka. Tako analizira pol i poreklo iz gradske ili seoske sredine u odnosu na korišćenje sredstava masovne komunikacije i kulturnih ustanova; zatim starost, poreklo iz gradske ili seoske sredine i mesečne prihode s obzi-

rom na međupersonalne odnose u slobodnom vremenu; najzad se ova i neka druga obeležja razmatraju u vezi s načinom provođenja i stavovima prema nameni slobodnog vremena. Većina je studenata zadovoljna uglavnom načinom ispunjenja slobodnog vremena, ali je više onih koji iskazuju potpuno nezadovoljstvo nego onih koji izražavaju potpuno zadovoljstvo. Osnovni razlozi zadovoljstva nalaze se u mogućnosti konstruktivnog ispunjenja, zabave i odmora, a uzroci nezadovoljstva su nedostatak slobodnog vremena i materijalnih sredstava. Studenti smatraju da je slobodno vreme najpre namenjeno izlasku s mladicom, odnosno devojkom, ličnom intelektualnom uzdizanju, pa odmoru, zabavi i sportu.

Metod i organizacija istraživanja izloženi su u posebnom poglavlju, koje doprinosi opštem povoljnom utisku o strukturi knjige. Mora se istaći i zaključak (preveden i na engleski, pre svega zbog iscrpnosti, uz potrebnu odmerenost) u prikazivanju osnovnih rezultata.

U knjizi se navode otvoreni odgovori ispitanika, kao primedbe na ispunjenje slobodnog vremena i primedbe na samu anketu. One su ilustrativne i zanimljive, ali se ovde ne mogu prikazati.

Čitalac se nalazi pred obimnim istraživačkim materijalom, čija bi detaljnija analiza zahtevala više ispisanih stranica nego što ih knjiga ima i čije potpunije prikazivanje možda traži više prostora. Između potrebe da pruži celovitost u izlaganju i organizaciji podataka i zahteva za širim tumačenjem i teorijskim obrazloženjem zaključaka, autor se opredeljuje za takvu ravnotežu koja treba da omogući zadovoljavajući nivo obaveštenja i uopštavanja upućenijem čitaocu, ali istovremeno ravnopravno korišćenje podataka drugim istraživačima. Otuda se dešava da i ovlaš prelazi preko nekih podataka ili se, u prilikama kada nije dovoljno zainteresovan, zadržava u ravni uprošćenijeg objašnjenja naznačenih statističkih odnosa. Takvo pojednostavljenje analize i u izvesnom smislu pravolinijsko utvrđivanje povezanosti između pojedinih, čak veoma složenih pojava, prinuđuju ga katkada na pretpostavke i zaključivanja s čijim se izvođenjem bar načelno ne bismo složili. Međutim, ovakve nesaglasnosti i sporadične omaške u organizovanju teksta ne mogu ni u kom slučaju umanjiti vrednost ishoda ovog značajnog istraživačkog poduhvata, čiji autor, sa saradnicima, često, kao na problemu društvenopolitičkog angažovanja i strukture slobodnog vremena, pa i s pretpostavkama društvene akcije, pruža kritička i nadahnutta razmatranja, a u celini jedan ozbiljan prilog plodne naučne intervencije.

---

BRANIMIR STOJKOVIĆ

---

# PARKINSONOV ZAKON ILI SOCIOLOŠKI MANIRIZAM

---

Napisano je do sada mnogo knjiga koje se bave fenomenom birokratije — i ovo\* je jedna od njih. Ono što je izdvaja iz čitavog niza sličnih je njen pristup problemu: usvajanjem *manira* društvenih nauka S. N. Parkinson uspeva da napiše jednu veoma duhovitu knjigu. Autor jednim potezom pera detronizuje dva idola: najpre sve prisutnije i moćnije birokratsko ustrojstvo savremenog društva, a zatim i nauku koja se njime bavi. Pogotovo zbog drugog, čitalac sa obrazovanjem iz društvenih nauka se nad ovom, rekosmo nadasve duhovitom knjigom ne smeje — već sardonično smeška.

Baveći se administrativnim aparatom i njegovom (ne)efikasnošću Parkinson naglašava svu širinu jaza između normativnog ustrojstva i stvarnog delovanja koji je tako karakterističan za ovu oblast društva, insistirajući sve vreme na raskoraku između gigantske složenosti Organizacije i slabašnih rezultata koje ona daje. Značaj ove knjige je upravo u razaranju stereotipa o birokratiji kao nosiocu principa efikasnosti i u potkrepljivanju, na pojavnom nivou, Marksove tvrdnje o njenoj suštinskoj neracionalnosti.

Iz poglavlja u poglavlje autor razlaže sve vidove i nivoe administrativnog aparata, od parlamenta i vlade, preko upravnog odbora do pismarnica bilo kog nadležstva, ukazujući na nesposobnost i međusobno suparništvo činovnika

\*) Parkinson, S. N., Parkinsonov zakon, BIGZ, 1974, Beograd.

zaokupljenih pre svega naporom da ne dopuste prodor sposobnih i svežih, dakle opasnih duhova.

Zakon porasta broja administrativnog osoblja, kome skromno daje svoje ime, Parkinson izražava u dva osnovna stava:

1. Službenik želi da umnožava potčinjene, a ne takmace,
2. Službenici opskrbljuju jedni druge poslom.

Zatim na primeru Britanskog admiralteta pokazuje da porast broja zaposlenih nije ni u kakvoj vezi sa veličinom posla koji treba obaviti i da bi se rast aparata nastavio čak i kada britanske mornarice uopšte ne bi bilo. On isto tako ironizira na račun kadrovske politike, odnosno selekcije pri prijemu novih nameštenika, dokazujući da su sve metode, počev od one kojom su regrutovani mandarinu u Kineskom carstvu, preko „engleske” škole, sve do savremenih psiholoških testova (za koje kaže da su se pretvorili u ono „što je u otmenom društvu poznato kao mučenje”) — u istoj meri, ali na različite načine proizvoljne s obzirom na stvarne kvalitete kandidata.

U jednom od poglavlja upečatljivo je prikazana narcisoidna sklonost Organizacije ka formalno shvaćenom savršenstvu koje vodi entropiji: „Za vreme razdoblja razbuktaglog stvaralaštva i napredovanja nema se vremena za izgrađivanje savršenog administrativnog aparata... Znamo da je savršenstvo konačnost, a konačnost smrt” — (str. 82). Raspravljajući pitanje finansija Parkinson formuliše „zakon trivijalnosti” (umesto ne vezujući i uz njega svoje ime), kojim tvrdi da je vreme utrošeno na raspravljanje u obrnutoj srazmeri sa visinom sume o kojoj se odlučuje, te da su najbeznačajniji izdaci povod za najvatrenije i najduže dispute.

Pisac ove sociološke travestije na izgled veoma polaže na empirijsku i sistematsku zasnovanost svojih zaključaka kao i na njihovo izlaganje u vidu kvantitativnih zakona. Ovo je pogotovo upadljivo u slučajevima kada je izlaganje očigledno zasnovano na zdravorazumskom oštromlju. Teško je u tome ne videti aluziju na hiperempirijsku orijentaciju društvenih nauka, koja je bila u punom zamahu u vreme kada je knjiga napisana (1957. godine). On takođe „veoma” polaže na timski i institutski karakter istraživanja koja su prethodila pisanju knjige: „... smotreno sam ukazao, povremeno, uzgred, kako obiman ispraživački rad predstavlja temelj mojih teorija. Neka čitalac sebi zamisli zidne grafikone, ormančice s kartotekom, računске mašine, logaritmare i priručnu biblioteku, za

*koje se smatra* (podvukao B. S.) da su neophodan temelj za ovakvo izučavanje. Neka bude siguran da stvarnost prevazilazi njegovu uobrazilju i da je ovde obelodanjena istina — tvorevina ne samo očigledno obdarenog pojedinca već i obimne i skupe istraživačke ustanove." — (str. 26—27). Gotovo je suvišno posle ovoga dodati da formule njegovih na kvantitativan način izraženih zakona predstavljaju samo zanimljive besmislice i da nemaju nikakvu naučnu vrednost.

Ovako strogo, po ugledu na prirodne nauke izvedenu organizaciju naučnog rada nužno prati vrednosna neutralnost rezultata do kojih dolazi, te Parkinson zaključuje: „Niti se može dovoljno podvući da je Parkinsonov zakon čisto naučno otkriće, neprimenjivo, izuzev teorijski, na svakodnevnu politiku. Nije zadatak botaničara da plevi korov; dovoljno je ako ukaže kojom brzinom se taj korov razmnožava.” — (str. 38). Ovaj put predmet njegove ironije je nastojanje da se zasnuje „čista” nauka, koja bi se prema društvenoj stvarnosti odnosila samo kao predmetu istraživanja, uzdržavajući se od „prljanja” angažovanjem na rešavanju stvarnih društvenih problema.

Parkinsonove studije o administraciji su, da ponovimo, dvostruko značajne: zato što uklanjaju naslage kozmetike kako sa lica društva tako i sa duha jedne orijentacije u nauci koja se njime bavi, te se zbog toga na knjigu u celini može da primeni opaska Ričarda Brauna da „u cvetnom vrtu uobičajenih shvatanja pronalazi sakrivenu krastavu žabu” — ne propuštajući da ukaže na kratkovidost onoga koji okopava taj vrt.



---

MIODRAG PETROVIĆ

---

# ZA SLOBODAN RAZVOJ UMETNOSTI\*

---

Nepunu godinu dana posle objavljivanja originala, na ruskom jeziku, knjige: F. M. Dostojevski o umetnosti, za koju je izbor i veoma interesantan predgovor napisao V. A. Bogdanov, dr Sava Penčić je preveo ovu po mnogo čemu izuzetnu knjigu.

Ova knjiga je značajna iz više razloga. Na početku, izdvojićemo samo dva, koji nam se čine veoma značajnim.

Mnogi tumači dela Dostojevskog često su skloni da filozofski stav velikog pisca traže u njegovim književnim likovima, pa tako, veoma često, govore više o stavu recimo Ivana Karamazova ili Raskoljnikova, nego o stavu samog pisca, odnosno poistovećuju ih sa njegovim. Najčešće, oni su u pravu. I ovakve rasprave o književnim likovima Fjodora Mihajloviča Dostojevskog nisu slučajne. One se prosto nameću, ne samo istraživačima dela velikog pisca već i običnom čitaocu, a često, sa njima vodi rasprave i njihov tvorac. Razlog tome je što Dostojevski svoje književne likove stvara kao „slobodne ljude”, a takav postupak neminovno vodi kritičare u rasprave sa njima. I, rekli smo, najčešće oni su u pravu. Ali ne uvek. Upravo razlog što i sam tvorac poznatih likova sa njima vodi rasprave uverava nas, sa pravom, da reči koje one u delu izgovaraju nisu uvek i stavovi njihovog tvorca. Pa čak i ova knjiga ima poglavlje koje nosi naziv: „Iz umetničkih dela F. M. Dostojevskog”. Namera V. A. Bogdanova, svakako velikog poznavaoца opusa Dostojevskog, bila je sasvim ispravna i jasna: on je pronašao i uneo u knjigu one odlomke koji govore o problemima umetnosti, što je veliki doprinos celovitosti same knjige. Ali šta nas uverava da su to zaista i stavovi samog Dostojevskog? To je dilema koja

\*) F. M. Dostojevski, *O umetnosti*, Gradina, 1974, Niš.

se mora javiti još izvesnije kada nam kritička misao na primer stav Velikog inkvizitora tumači kao stav Dostojevskog. I to može biti tačno, ali i ne mora. Eto jednog od razloga značaja ove knjige. Jer, kada je dobro proučimo, ove dileme će se umnogome ublažiti: upoznavši stavove velikog pisca van njegovog umetničkog dela moći ćemo, mnogo ispravnije, da ih koristimo i proučavajući one u umetničkom delu.

Drugi razlog vrednosti ove knjige vidimo u sledećem: mnogi veliki pisci, i ne samo veliki, nisu pokazali nikakvu angažovanost, van svojih literarnih ostvarenja, a često ni u njima, angažovanost koju čitalac ima prava od njih da zahteva a vreme ih na to obavezuje. Dostojevski je jedan od svetlih primera u kojoj meri pisac može i mora pokazivati zainteresovanost za svoje vreme i njegove probleme. Mi možemo sa žaljenjem konstatovati da Dostojevski i u svom publicističkom opusu ostaje samo umetnik, pa prema tome i njegova angažovanost je najčešće umetničke prirode, gotovo bi se moglo reći, oštro odvojena od društvenopolitičkih zbivanja. Ali i takva ona je veoma dragocena, jer dolazi od „literarnog proletera“, kako je sebe pisac voleo da naziva i što je u velikoj meri zaista i bio, jer nam je ostavio dragoceni materijal o veoma važnim i zanimljivim temama, od spora sa Bjelinskim, do utopijskog socijalizma. Mogli bismo čak reći da je Dostojevski novator publicističkog oblika, jer je čuveni „Piščev dnevnik“, koji je vodio u časopisu „Građanin“, bio u stvari njegov stav o aktuelnim temama. Recimo još i to da je vreme koje je Dostojevski utrošio na svoju publicističku delatnost moglo biti i korisnije iskorišćeno i da je sam pisac zbog toga „očajavao“: „U glavi se roje i u srcu stvaraju likovi pripovedaka i romana. Izmišljam ih, beležim, svaki dan dodajem nove osobine uz zabeleženi plan i odmah vidim da je čitavo moje vreme zauzeto časopisom, da više ne mogu da pišem — i počinjem da se kajem i očajavam.“ Razmišljamo, koliko bismo danas bili bogatiji da je i Šekspir, recimo, „očajavao“ zbog istih problema. A mnogim savremenim piscima bili bismo veoma zahvalni ako bi ih obuzelo takvo „očajanje“.

Sta Dostojevski misli i šta govori o umetnosti?  
Koji su njegovi „estetički pogledi“?

Mi ćemo pre svega preći preko mnogih nesporazuma oko političke angažovanosti Dostojevskog, nesporazuma i kod samog umetnika i kod njegovih kritičara, i savremenika a i kasnije, sve do danas. Preći ćemo preko tih nesporazuma

ne stoga što se slažemo sa jednom ili drugom stranom, već iz jedinog razloga što Dostojevskog zaista treba posmatrati prevashodno kao umetnika i humanistu, što u velikoj riznici svetske kulture jedino i predstavlja. Jer on se politikom bavio jedino u vreme kada je pripadao petraševcima, pa i tada je, i pored osude na smrt i kasnije desetogodišnje robije i izgnanstva u Sibir, u suštini vodio borbu samo na umetničkom planu. O svom sukobu sa Bjelinskim Dostojevski će pred istražnom komisijom izjaviti: „Poznat je takode i uzrok našim razmimoilaženjima sa Bjelinskim: do njih je došlo zbog različitih gledanja na literaturu i njenu ulogu.” I mi nemamo nikakvih razloga da ne verujemo Dostojevskom. Njega je zaista iznad svega interesovala samo literatura i njena uloga razume se. Kroz sve tekstove u ovoj knjizi, i u člancima i recenzijama, i u „pišćevom dnevniku”, i u pismima, provejava želja Dostojevskog da definiše ne samo literaturu već umetnost uopšte, ali on u svemu, čak i u najoštrijim polemikama, sve posmatra sa aspekta *umetnika*. Sva njegova traženja, traženja kojima je posvetio čitav svoj život imaju „programsku jasnoću” koja je sasvim jasna: „Čovek je tajna. Nju treba odgonetati, i ako je budeš odgonetao čitavog svog života, ne misli da si uzalud proćerdao svoje vreme: ja se bavim tom tajnom, zato što želim da budem čovek.” Ovaj cilj koji Dostojevski sebi jasno postavlja već u mladim godinama vrlo je ozbiljan i traži veliku umetničku odgovornost. Delo Dostojevskog, pa i publicističko, najbolja su potvrda koliko je u tome i uspeo.

Vreme u kome je Dostojevski živeo bilo je pre svega vreme socijalne nepravde u kome je teško bilo otkriti ljudsko u čoveku. To je shvatio veliki umetnik. Izgleda još dok je bio vrlo mlad. Skoro dete. U čekaonici moskovske bolnice za sirotinju, u kojoj mu je otac bio lekar i u kojoj je sa porodicom i stanovao, mladi Dostojevski upoznao je tu male ljude sa svim njihovim patnjama. On je sa tim ljudima razgovarao, postavljao im pitanja, razmišljao. Zbog čega ljudi pate? To pitanje morao je Dostojevski postaviti sebi još u čekaonici te bolnice za ljude iz „podzemlja”. To osnovno pitanje na koje je celog života pokušavao da nađe odgovor. „Naći čoveka u čoveku.” Zadatak veliki, humanistički. Mnoge pisce mučili su isti problemi. Mnogi pisci polazili su sa iste tačke sa koje i Dostojevski. I Džojls, i Kafka i Beket... Ali nisu li oni zaista, kako kaže Hauzer, „dehumanizovali” čoveka. Nije li kod Kafke Jozef K. umro „kao pas”. Nije li kod njih čitavo „podzemlje” bilo u istom planu u kome i čovek. Tu je upravo razlika i to je ono što Dostojevskog izdvaja od poznijih pisaca — a na mnoge od njih je

i veoma uticao — koji nisu mogli čak ni da mu se približe.

U delima Dostojevskog je kao fotografskom kamerom uhvaćeno vreme u kome je živeo: nasilje, prostitucija, beda, vreme mraka čovečije duše. Tu sliku Peterburga prošloga veka, umetnik stavlja kao plastični fon jedine slike koja ga zanima i koju mora izvući u krupan plan: *čoveka*. I tada počinje da skida sloj po sloj čovečije duše, da traži „ljudsko u čoveku”. Dobroljubov je u svom članku „Ljudi iz zabit” izvanredno primetio: „U delima Dostojevskog mi nalazimo jednu opštu crtu, manje ili više prisutnu u svemu što je pisao: to je bol za čovekom”... Eto Dobroljubov nam je pomogao da definišemo i knjigu koja je pred nama.

Osnov umetničkog stvaralaštva Dostojevskog je ta težnja „pri punom realizmu naći čoveka u čoveku”. To je i osnov knjige o umetnosti, tu težnju Dostojevski izražava i u publicističkoj delatnosti, u gotovo svim beleškama, pismima i govorima. Njega u tome neće pokolebati ni surova stvarnost sopstvenog života: desetogodišnja robija i izgnanstvo. Na 231-voj stranici ove knjige naći ćemo pismo iz 1849. godine, pisano bratu Mihajlu, u vreme kada je umetnik tek bio stavljen u okove koji će mu biti skinuti tek kroz četiri godine u Sibiru: „Dragi brate! Tužan sam, ali nisam pao duhom. Život je svuda, život je u nama samima, a ne u spoljašnjem. Oko mene će biti ljudi, i biti *čovekom* među ljudima, ostati uvek to, ne pasti u očajanje ma u kakvim se okolnostima našao — to je život, u tome je njegov smisao. Ja sam shvatio to. Ta misao je ušla u moje telo i krv. Da! To je istina! Ona glava koja je stvarala, koja je živela višim životom umetnosti, koja je navikla na najviše potrebe duha, ta glava je odsečena sa mojih ramena. Ostalo je sećanje i ostali su likovi koje sam saznao i koje još nisam ovaplotio. Oni će me bolno izmučiti, istina je! Ali u meni je ostalo srce i ono isto telo i krv, koje takođe može da voli, da pati, da žali i pamti, a to je ipak život”...

Najstrašnja osuda za Dostojevskog bila bi ne uzeti pero u ruke. U istom pismu on piše: „Nemoguće je da nikad neću uzeti pero u ruke. Ja mislim da ću to biti u stanju kroz 4 godine. Ja ću ti poslati sve što budem napisao, ako uopšte budem nešto napisao. Gospode! Koliko će likova proživljenih i stvorenih propasti i ugasiti se u mojoj krvi! Da, ako ne budem imao mogućnosti da pišem, ja ću propasti. Bolje je petnaest godina robije, ali sa perom u ruci.”

Dostojevski je smatrao da se fabula i intriga nikad ne sme izmišljati. Život je sam daleko

---

bogatiji od naših „izmišljotina“. Nemoguće je, ma kako bila bogata umetnikova mašta, izmisliti nešto neobičnije od onoga što najobičniji svakodnevni život može da dá. Ovakvim svojim gledanjem na umetničko stvaralaštvo, kojim je prožeta čitava ova knjiga, Dostojevski se opredeljuje za realističke tradicije. Ali on je protiv bukvalnog slikanja stvarnosti. To bi bilo kopiranje života, a ono se mora oštro razgraničiti od „pesničke istine“. Protiv bukvalnog, naturalističkog slikanja stvarnosti Dostojevski se beskompromisno zalaze u oštrom osvrtu „Izložba u Akademiji likovnih umetnosti za 1860—61. godinu“, gde opisujući sliku jednog mladog umetnika, inače nosioca zlatne medalje sa te izložbe, između ostalog — pošto je neobično reljefno opisao sliku robijaša na odmoru, kaže: „Sve to tako biva u stvarnosti kao što je umetnik predstavio na slici, ako se na stvarnost gleda, da tako kažem, spolja. Gledalac zaista vidi na slici g. Jakobija istinske osuđenike, onako kako bi ih, na primer video u ogledalu ili na fotografiji. Ali, to i jeste odsustvo umetnosti. Fotografski snimak i odraz u ogledalu ni iz daleka nisu još umetničko delo. Ako bi i jedno i drugo predstavljalo umetničko delo mi bismo se mogli zadovoljiti fotografijama i ogledalima i sama Akademija Umetnosti bila bi apsolutno nepotrebna. Ne, ne traži se to od umetnika, ne traži se fotografska vernost, niti automatska tačnost, već nešto drugo, više, šire, dublje. Tačnost i vernost su potrebni, elementarno neophodni, ali to nije dovoljno; tačnost i vernost su još uvek materijal od koga će se kasnije graditi umetničko delo; to je samo tehnička strana stvaralaštva. U odrazu ogledala ne vidi se kako ogledalo gleda predmet ili, bolje rečeno, vidi se kako ono nikako ne gleda, već samo odražava — pasivno, mehanički. Pravi umetnik to nikada ne čini: i u slici, i u priči, i u muzičkom delu obavezno je prisutan on sam; on će se tamo naći nehotice, čak, protiv sopstvene volje, delo će izraziti njegove poglede, njegov karakter, stepen njegovog razvoja. To čak ne treba ni dokazivati. Neka dva čoveka pričaju o nekom najobičnijem, uličnom događaju. Iz druge sobe, čak ne videći pripovedače, često možemo odrediti koliko je kojem godina, u kakvoj su službi: građanskoj ili vojnoj, ko je od njih dvojice intelektualno razvijeniji i, čak, kakve činove imaju. Epskog, nezainteresovanog spokojstva nema u naše vreme, niti ga može biti; ako ga ima, onda samo u ljudi lišenih svakog razvoja, u ljudi hladne krvi, kojima je saosećanje nepoznato ili, u umobolnih. Pošto ove tri pretpostavke otpadaju kada je u pitanju umetnik, onda gledalac ima pravo da traži od njega da prirodu ne odražava kao fotografski aparat, već kao čovek...”

Svesno smo dali ovako opširan citat, jer smatramo da je u tom odlomku jasno formulisana suština stava Dostojevskog o umetničkom postupku. On takav stav zastupa u celom publicističkom stvaralaštvu a u svome delu i sam ga se pridržava.

Pored čuvenog govora o Puškinu, među najznačajnijim stranicama ove knjige svakako su one u kojima Dostojevski iznosi svoje poglede na estetsku vrednost umetničkog dela i umetnosti uopšte. Te svoje poglede najbriljantnije je formulisao u članku: „G. — Bov i pitanje umetnosti”. To je polemički članak koji, nema sumnje, i danas mora izazvati onu istu pažnju koju je izazvao i svojom pojavom pre više od sto godina.

Po Dostojevskom književnost mora imati svoju samostalnu snagu. Na književnost se samo tako mora gledati, a ne kao na sredstvo, jer, ako bi se u umetnosti videlo pre svega sredstvo onda bi to bilo negiranje slobode umetnosti, za koju se pisac u celom svom publicističkom radu izuzetno zalaže. Mogli bismo čak reći da je taj zahtev za slobodom umetnosti polazna tačka sa koje Dostojevski uvek kreće u svoja razmišljanja o umetnosti. Bez slobode umetnosti ne bi bilo ni slobode inspiracije, naime, ona ne bi ni postojala, a samim tim ni umetničko delo ne bi imalo nikakvu vrednost, ne bi u biti ni bilo umetničko delo. Utilitaristi, međutim, sa kojima Dostojevski polemše u ovom članku, tvrde da je umetnička strana dela bezvredna, bitno je samo da se izrazi ideja. Takav stav je anti-umetnički, jer delo bez umetničke vrednosti nikada ne postiže svoj cilj.

„I više od toga: više šteti nego što koristi, onda i utilitaristi, odbacujući umetničku stranu dela, više od svih nanose štete opštem cilju i, samim tim, idu protiv sebe, jer oni ne žele cilj, već korist.”

Lišavanje dela umetničke strane, one najbitnije po kojoj se delo i prihvata kao umetničko, za Dostojevskog znači „dopuštanje da se piše loše”, a estetska vrednost umetničkog dela se raspoznaje upravo po „umetničkoj sposobnosti pisca da piše dobro”.

„Umetnički kvalitet, recimo, kod romansijera manifestuje se u sposobnosti da se ideja romana do te mere jasno izrazi u likovima da čitalac, pošto ga pročita, savršeno jednako shvata piščevu misao kao što je tu misao shvatio i pisac, pišući svoje delo.”

Za Dostojevskog umetnost je lepota, a ova za čoveka predstavlja „istu potrebu kao što su potrebe jesti i piti”. A lepoti se ne mogu postavljati uslovi, ona se prima „samo zato što je lepota”. Nju čovek želi i „s pijetetom se klanja pred njom, ne pitajući čime je ona korisna i šta se za nju može kupiti”. Čovek je prosto prima kao ideal, bez ikakvih uslova. Dostojevski ima i izvanredno formulisan odgovor na pitanje: otkud želja čovekova za lepotom. Zašto je lepota njegov ideal?

„Zato — kaže pisac — što se potreba za lepotom razvija najintenzivnije onda kada je čovek u raskoraku sa stvarnošću, u neskladu, kada je u borbi, tj. kada najviše živi, zato što čovek najviše živi, upravo onda kada nešto traži i kada otkriva; onda se u njemu najpotpunije javlja prirodna želja za harmonijom, spokojstvom, a u lepoti su sadržane harmonija i spokojstvo.”

Utilitaristi tvrde da umetnost često nije savremena, da je odvojena od stvarnosti. Dostojevski ovakve tvrdnje ne samo da ne prihvata, već je mišljenja da umetnost od nastanka čovečanstva nikada nije napuštala čoveka, naprotiv, ona je uvek „imala u vidu njegove potrebe, uvek mu je pomagala da otkrije svoj ideal, ona se radala sa čovekom, razvijala se zajedno s njegovim istorijskim životom i umirala zajedno s njegovim istorijskim životom”. Ali najjači argument za svoj stav Dostojevski vidi u tome što „... stvaralaštvo, kao osnova svake umetnosti, živi u čoveku kao jedna od funkcija njegovog organizma, neodeljivo od njega. I, prema tome umetnost ne može imati drugih ciljeva osim onih koje ima i čovek.” Umetnost se može udaljiti od stvarnosti samo onda kada se i čovek udalji, znači samo zajedno sa njim. Ali upravo to, podvlači Dostojevski, dokazuje odanost umetnosti čoveku i njenu nerazdvojnu povezanost sa stvarnošću i interesima čoveka. To je i suština umetnosti. A ona neće služiti čoveku ako mu bude ometala slobodu razvoja.

Kada se sve ovo uzme u obzir onda je i prvi zadatak umetnosti koji Dostojevski postavlja veoma jasan: umetnost se nikako ne sme spustavati raznim ciljevima, ne smeju joj se propisivati nikakvi zakoni, jer ona je (umetnost) i bez toga suočena sa svojim bezbrojnim iskušenjima, „sableznima i zastrašivanjima”, usko povezanim sa čovekovim istorijskim životom. Samo slobodnim razvijanjem ona će doći na svoj pravi i „koristan put”. Tim putem ona jedino može stići do cilja koji je nerazdvojen od cilja čovekovog: doneti čovečanstvu punu korist. Dostojevski ovako definiše taj zadatak:

---

„Shvatite već jednom: mi (misli na redakciju svog časopisa), upravo, želimo da umetnost služi ljudskim ciljevima, da ne ide u raskorak sa njegovim interesima, i ako mi zahtevamo slobodu umetničkog stvaralaštva, onda je to posledica uverenja da je umetnost utoliko korisnija čovečanstvu, ukoliko je slobodnija u svom razvoju.”

Zbog toga se umetnosti ne smeju propisivati nikakvi ciljevi. Ona ima svoj sopstveni put, a u njen autoritet treba verovati.

„Ako narod čuva ideal lepote i potrebu za njom, to znači da u njemu živi i potreba za zdravljem, za nekakvom normom, a to je istovremeno i garancija višeg razvitka toga naroda. Pojedinačan čovek ne može da do kraja otkrije onaj večni, sveopšti ideal, neka je taj čovek i sam Šekspir — pa, prema tome, ne može ni propisivati ciljeve umetnosti, ni puteve njenog razvoja.” To bi, misli Dostojevski, bilo despotski.

Da bi stvari bile jasnije, treba istaći: Dostojevski nikad nije bio protiv toga da umetnost igra važnu ulogu u društvenom razvoju, a to mu se vrlo često zameralo. To je, smatramo, pogrešno tumačenje njegove odbrane umetnosti, odnosno njene samostalnosti. Naprotiv, Dostojevski je u određenoj ulozi u društvenom razvoju i video zadatak i misiju umetnosti. On se samo zalaže za samostalni značaj umetnosti i „prirodnost te samostalnosti”, jer samo u tome vidi „njenu apsolutnu neophodnost u razvoju društva i društvene svesti, ali nikako ne i njen isključiv značaj u tom pogledu”. Dostojevski vidi veliku ulogu i kritike u razvoju društvene svesti i smatra da je i ona nezavisna snaga. Istu ulogu daje i nauci, u kojoj vidi „ogromnu snagu koja se rodila sa nastankom čoveka i koja ga neće ostaviti dogod bude živeo na zemlji”. Prema tome, nikada Dostojevski nije samo u umetnosti video razvoj društvene svesti, a i to su mu često bez razloga, zamerali.

Recimo na kraju, da se sa nekim stavovima i pogledima na umetnost velikog pisca književna kritika i estetika možda neće složiti, kao što se nisu u mnogo čemu slagali ni njegovi savremenici — mi međutim stojimo čvrsto na stanovištu da je ova knjiga od ogromnog značaja ne samo za izučavaoce dela samog Dostojevskog, već kao doprinos estetskoj misli uopšte. Tvrdimo to bez dvoumljenja i pored toga što smo svesni da knjiga ne dolazi od estetičara već od umetnika — ali, činjenica da je taj umetnik upravo Fjodor Mihajlovič Dostojevski već sama po sebi dovoljna je. Nije tako čest slučaj da se estetski stavovi jednog autora mogu videti i praktično primenjeni u njegovom umetničkom delu.

---



---

JASMINA KOVAČEVIĆ

---

# SVETOZAR MARKOVIĆ KAO MARKSIST\*

---

Mladi poljski filozof Henrik Pisarek, obradio je u svojoj doktorskoj disertaciji filozofske poglede Svetozara Markovića, sačinivši jednu iscrpnu, zrelo zasnovanu i koncizno obrađenu monografiju o ovom našem poznatom socijalnom teoretičaru, revolucionaru i misliocu.

S obzirom da je pred nama rad koji je, po svojim osnovnim obeležjima i svrsi, saobražen zahtevima odbrane autorove teze, ovde nećemo iznositi sopstveno stanovište o Markovićeve filozofskim pogledima, već ćemo nastojati da ukažemo na okosnice Pisarekovog pristupa problemu.

Na prvom mestu valja istaći sam naslov, odnosno njegovu formulaciju, koja nam svojom određenošću (Filozofija Svetozara Markovića) već nagoveštava autorov osnovni stav — da je rad i delo Svetozara Markovića sasvim umešno analizirati i prikazati kao filozofsko. Jasno je da bi retko ko pokušao da ospori zasnovanost ovakvog pogleda na kompleksnu Markovićeve delotvornost (kao filozofa), ali specifična vrednost Pisarekovog pristupa je u *sistematičnosti* iznošenja Markovićeve filozofskih pogleda, što svedoči o studioznom radu poljskog naučnika a isključuje utisak o „konstruisanju” i pukom formalizovanju u okviru predmeta rada.

Implikacija Pisarekovog naslova sadržana je u samoj autorovoj tezi — Marković je filozof čije je osnovno stanovište marksističko, odnosno — materijalističko, u onom smislu u kome se najviše približava pogledima izvornog marksizma. Pisarek je jedan od retkih Markovićeve „tumača” koji neopozivo tvrdi da je Marković „bio prvi srpski marksista”. Osnovanost ove

---

\*) Dr Henrik Pisarek: *Filozofija Svetozara Markovića* (1846—1875), Matica srpska, Novi Sad, 1974.

tvrdnje je, kako u njenoj tačnosti i obrazloženosti, tako i u nadahnutoj autorovoj stvaralačkoj motivaciji, koja se najbolje očituje u jednoj rečenici Uvoda: „Napredne filozofske tradicije doprinose savlađivanju nihilističkog i skeptičkog odnosa prema slovenskoj kulturi, savlađivanju reakcionarnog tradicionalizma, obično povezanog sa nacionalizmom, prevazilaženju pseudoobjektivizma i tobožnjeg modernizma.” Sa stanovišta „savlađivanja” ovih pomenutih i njima podobnih otpora svežoj, zdravoj, produbljenoj i oplemenjenoj filozofskoj misli, napor Henrika Pisareka predstavlja svojevrstan i vredan doprinos.

Svoju knjigu Pisarek je koncipirao tako što je njen sadržaj podelio u pet odeljaka, a izložena problematika svakog od njih proizlazi iz prethodnog izlaganja i obrade problema, ostvarujući dve bitne vrline prikazivačkog i naučnog poduhvata: iscrpnost i koherentnost. Pošavši od istorijskih i društvenopolitičkih odrednica vremena u kome je živeo i delovao Svetozar Marković, autor prelazi na razmatranje njegovog pristupa i odnosa prema delima izvornog marksizma, da bi se prihvatio podrobnog ispitivanja Markovićeovog osobnog filozofskog stanovišta, njegovog materijalističkog učenja, „elemenata dijalektike” i gnoseologije. Važno je napomenuti da Pisarek termin „ontologija” semantički izjednačava sa terminom „objektivna dijalektika”, na osnovu čega se stiče utisak o izvesnom autorovom zaziranju od upotrebe termina ontologija — bez navodnica. Jedini motiv za ovakvu opreznost moglo bi biti autorovo ograđivanje od svake „metafizičnosti”, što svedoči o neopozivo „dijamatovskom” stanovištu samog Pisareka.

U zaključnom delu rada, autor ističe da je „razvoj Markovićeovih društvenopolitičkih pogleda prošao kroz tri etape”: liberalizam, revolucionarni demokratizam i marksizam. Obrazlažući ovaj svoj stav veoma sistematski, Pisarek je ostavio malo povoda za „polemiku” o fazama Markovićeovog kontinuiranog razvoja, ali se ipak nameće utisak da je autor bio više priklonjen ideji — da marksizam treba da bude „cijelom Markovićeovom djelu kruna”, nego što je on izraz stvarnog, aktualnog stanja i ideološkog previranja u kome je naš socijalist delovao. Jer, teško je reći da se marksistom može postati u jednom određenom trenutku koji bi bio rezultanta prethodnih progresivnih zadojenosti i nastojanja. Pre bi se reklo da je u pitanju *koincidiranje* Markovićeovih osnovnih pogleda na društvo, čoveka i revolucionarnu praksu sa Marksovom društvenom teorijom i materijalističkom filozofijom.

Pisarek je, međutim, dao značajan doprinos nastojanju da se Svetozaru Markoviću skine „etiketa” utopijskog socijaliste, prikazujući ga u ovoj monografiji kao *istinskog socijalistu*, revolucionarnog teoretičara i inspiratora revolucionarne prakse. Sve „kontra-teze” ovom, jedino ispravnom i adekvatnom pristupu Markovićevom delu i značaju, Pisarek je podvrgao studioznoj i zreloj kritici.

Sa stanovišta naše (jugoslovenske) aktualne marksističke filozofske pozicije i sve većeg i obuhvatnijeg zalaganja za njenu „otvorenost” i antidogmatičnost, čini se da je Pisarekov, neosporno značajan i svež doprinos ovoj problematici, unekoliko saobražen „mitologiziranju” dijalektičkog materijalizma u njegovom rigidnijem i pojednostavljenom „izdanju”. Najverovatnije se mladi filozof, tokom studiranja filozofije marksizma, oslanjao poglavito na sovjetske autore, koji su dali osnovni i temeljni „ton” njegovoj marksističkoj kulturi.

Henrik Pisarek je, uprkos izvesnim mogućim zamerka njegovom radu, pokazao ne samo svoj visok intelektualni smisao, već i stvaralačko „čulo”, odbranivši tezu o Svetozaru Markoviću, osećajući i znajući da na ovog vrsnog mislioca „bez sistematski izložene filozofije” treba uvek ukazivati, ne samo u okviru slovenske marksističke misli već i u najširem smislu epohalne i žive filozofije našeg vremena, kojoj su humane vrednosti imanentne.

---

RADOMIR IVANOVIĆ

---

# SAVREMENA VIZIJA ŽIVOTA

---

Nakon pojave dveju zbirki pripovedaka (*Gurgina alova* i *Branuvanja*) i dva romana (*Ono što beše nebo* i *Razboj*), književnom kritičaru predstoji da utvrdi osnovne premise, konstituente poetike Vlada Maleskog, budući da je njegov književni opus koherentan. U tri decenije pišćevog stvaralaštva njegov književni opus je u tematskom, stilskom i arhitektonskom smislu dovoljno dograđen, pa se analitički rezultati kritičara, eventualno novim delima istog pisca, mogu samo dopunjavati ali ne i potpuno anulirati. Književna analiza ovoga dela, stoga, mora već sada računati na izvesnu egzaktnost koja trajno utvrđuje neke od osobnosti toga dela. Po našem mišljenju, najkarakterističnije osobnosti mogu se utvrditi analizom: a) pišćeve antropocentrične koncepcije, b) potom analizom likova u kojima otelovljuje svoju viziju života, c) razmatranjem arhitektonike njegovog književnog dela, d) i utvrđivanjem vrednota pojedinog dela, odnosno čitavog književnog dela, pišćevog udela u poratnom razvoju makedonske književnosti (pripovedačke i romansijske proze). Tek na osnovu tako koncipiranih istraživanja, moguće bi bilo izvršiti potpunu revalorizaciju unutar književnog dela Vlada Maleskog, a s tim u vezi i valorizaciju ovog opusa u odnosu na druge opuse savremene makedonske proze. Studija te vrste svakako zahteva monografski pristup. U ovom ogledu četiri osnovne konstituente književnog dela Vlada Maleskog biće, na kratkom prostoru ove analize, više naznačene no u potpunosti razvijene na primeru njegovog najkompleksnijeg dela — romana *Razboj*.

## ANTROPOCENTRIZAM

U središtu svih etičkih, estetičkih i filozofskih opredeljenja Vlada Maleskog je — *čovekova sudbina*, odnosno *egzistencijalna drama*. Posmatrajući dijalektički pojedinačnu i skupnu sudbinu junaka i sredine koja je u središtu nje-

---

govog interesovanja, on nastoji da odgonetne univerzum ljudskog postojanja, sveukupnih voljnih čovekovih nastojanja da preinači svoj životni put, i čestih sukoba sa poznatim i nepoznatim silama čovekove intime i društvenih uslovljenosti koje se i mimo voljnog opredeljenja junaka književnih dela odražavaju na čovekovu sudbinu. Pod teretom tih znanih i neznanih sukobljavanja, neprekidno u istorijskom kontekstu, što svedoči o kontinuitetu ljudskih nastojanja, čovek neumitno dospeva na dramska raskršća, kako u mirnodopsko vreme, tako, pogotovu, u vreme revolucionarnih previranja, ratne kataklizme koja predstavlja „povučeno mesto života” te mnogostruko izaziva i modelira ljudske sudbine. To je najširi koncentrični krug ispoljavanja sudbine makedonskog podneblja, u čijem se središtu, u svakom od književnih ostvarenja V. Maleskog, bez obzira na umetnički domet ili obim dela<sup>1)</sup>, uvek nalazi — čovek. Antropocentrična koncepcija V. Maleskog kao da počiva na onoj čuvenoj Protagorinoj filozofemi da je *čovek mera svih stvari* i da se van ljudi ništa i ne dešava, odnosno da sva zbivanja, u racionalnom i u iracionalnom svetu, postoje samo ukoliko su vezana za junaka dela.

Pažljivi pratilac književnog dela V. Maleskog lako uočava genezu njegovih motiva, sve tananiji odnos prema izvesnim opsedantnim motivima, koji će biti divergentno razbikoravani<sup>2)</sup>, ali se takođe pokazuje i znatna doslednost u iskazivanju vizije života, iako je veoma obogaćeno njegovo literarno i životno iskustvo. Očigledno je da ovakva piščeva vizija života proističe iz osnovnih estetičkih opredeljenja, onih po kojima umetnost mora predstavljati *sublimisanu stvarnost*, u onom smislu o kome govori Isidora Sekulić (književno delo je životnije od života). O tom opredeljenju Maleski će i sâm eksplicitno svedočiti.<sup>3)</sup> Osnovna njegova misao,

<sup>1)</sup> U jednoj od ranih proza, *Prvo veče*, objavljenoj 1946. godine, pisac akcentuje dilemu svojih junaka: zadovoljstvo prve bračne noći ili ispunjenje obaveze prema progonjenim partizanima. Ista dilema (u ranoj prozi Sandra i Stojanke) dočnije će, u znatno tananijem vidu, biti ponovljena u romanu *Razboj*, u sceni kada Kalina spasava Stojmira Dabovjanskog, spremna je da mu se poda, ali moralno čistunstvo mladog revolucionara sprečava ga da ispuni zajednički san, neposredno pred smrt.

<sup>2)</sup> Primera radi, moglo bi se utvrditi da embrion romana *Razboj* postoji u već pomenutoj prozi *Prvo veče*, pogotovu ako se ima u vidu osnovni simbol po kome je oimenjen drugi roman V. Maleskog (Stojanka je tkalja kao i Blaguna).

<sup>3)</sup> U jednom od novinskih intervjua Maleski kaže da je umetnost pretvaranje stvarnosti u jednu novu, još stvarniju stvarnost. Vidi o tome prilog Milana Đurčinova „Značajno ostvarenje makedonske proze” u knjizi *Živo i mrtvo*, „Misla”, Skopje, 1974, str. 76—

u tom kontekstu, ona središna misao koja predstavlja osnovu celokupne antropocentrične koncepcije je — *da je stvarnost pre svega čovek!* Time se može objasniti mnoštvo likova koje Maleski, rekli bismo, s lakoćom kreira, bilo da ih samo *skicira* u kroki skici, bilo da od njih čini *grupu likova*, koje bi njegov roman mogle uvrstiti u tzv. *roman-grupe likova*, bilo da ih u potpunosti *razvija*, što tada čini od njegovog romana *roman-lika* (takvi su likovi u *Razboju* — Blaguna Dabovjanska, Stojmir Dabovjanski, Kalina i Bojan Karađule).

Antropocentrična koncepcija V. Maleskog takođe se ogleda i u potpunoj pripadnosti njegovih romana *psihološkom romanu*. To je dominantna ravan u romanu. Bliska joj je *sociološka* ravan, u većoj meri, i ravan koju bismo uslovno mogli nazvati *iracionalnom*, u manjoj meri. Raspravljajući o pripadnosti romana određenom žanru, možemo da konstatujemo da osnovno piščevo opredeljenje proističe iz dvojakog odnosa prema starijem književnom nasleđu (nacionalne i svet-ske književnosti) i modernoj književnosti. Evidentno je da je piščeva koncepcija savremenog romana istovremeno nastajala preuzimanjem nekih od tradicionalnih romaneskih postupaka, uz istovremeno nastojanje da modernizuje književni izraz nizom novih postupaka. U preuzete postupke ubrojali bismo piščevo nastojanje da *hroniku* određene sredine (rodne Struge), obuhvatnu sliku svih važnijih događaja te sredine, kako pojedinačnom tako i kolektivnom psihologijom, da čitaocu slikovitim opisom ukaže na njihovu interakciju, da lokalno oboji niz fabulativnih okosnica, da od tog mozaika stvori pitoreskan isečak života, fresku jarkih boja. Takvim opredeljenjem, shvatljivo, Maleski preuzima i čitav niz već prevaziđenih romansijerskih postupaka (jedan od njih je prenaplašena autobiografska projekcija, emfaza prilikom portretisanja sredine, postupak koji u prvom delu romana *Razboj* više smeta nego što doprinosi modernoj projekciji sveta), potom nastojanje da u vidu romana-reke iscrpi najveći broj mogućih tema, da donese veliki broj inovacija, da istovremeno obuhvati nekoliko magistralnih tema, više no što može da podnese, u doslovnom i prenesenom značenju, struktura i tako obuhvatnog romana kao što je roman *Razboj*<sup>4</sup>).

79. Đurčinov je pisao i o romansijerskom prvencu V. Maleskog (*Ono što beše nebo*) u knjizi *Prisutnosti*, „Kultura”, Skopje, 1963. O prvencu, odnosno o jednom od najznačajnijih junaka romana — Ignu Podzemskom, opširno je pisao Miodrag Drugovac u knjizi *Podvižno ogledalo*, „Makedonska knjiga”, Skopje, 1969, str. 120—144.

<sup>4</sup> Roman *Razboj* objavljen je na makedonskom jeziku u izdanju škopske „Kulture”, 1969. godine. Preveden je na srpskohrvatski jezik, u korektnom prevodu Cvete Kotevske i izdanju beogradske „Prosvete”,

Sa druge strane, koristeći iskustva savremenog romana, Maleski nastoji da modernizuje makedonski roman najpre novom strukturom romana, poetskim slojem romana koji prevashodno služi psihološkom nijansiranju pojedinih likova i sredine, ali u drugom romanu predstavlja i samostalnu književnu vrednost. Takođe se služi i drugim postupcima savremenog romana, o čemu će biti više reči u odeljku ovog poglavlja posvećenom arhitektonici romana. Savremena književna kritika u makedonskoj književnosti neretko je skretala pažnju čitalaca na stilsku i tematsku inovantnost romana V. Maleskog, na nesvakidašnje ekspresivan, metaforičan i simboličan jezik njegovih dela, koji, istini za volju, pokazuje mnogo neravnina i neujednačenosti, a na pojedinim mestima pokazuje i inspirativne oseke, proistekle iz prenatrpane želje za metafizicizacijom i simbolizacijom. Na takvim mestima one predstavljaju očigledno devalvaciju književnog teksta V. Maleskog, te objektivna književnoestetska analiza mora paralelno sa vrednotama ovih romana registrovati i njihove brojne slabosti, pogotovu što se sa veće vremenske distance — one lakše mogu ustanoviti.

Antropocentrična koncepcija romansijera vidna je i u njegovoj naraciji. Sve što se zbiva, zbiva se u *pripovednoj bujici*, bilo da se radnja događa u solilokviju ličnosti, bilo u piščevoj naraciji, ili naraciji pogodno odabranog naratora u romanu. Budući da pisac pripada narativnoj kulturi, on je u *Razboju* vidno podlegao epskoj opširnosti, prevaziđenom postupku koji se jedino još može opravdavati kada u izuzetno nadahnuto kreiranim pasażima donese po neku slikovitu sekvencu. *Vizuelizacija* se nalazi na periferiji tog postupka; bliža je modernom postupku (ilustrativne su scene na mostu koje pisac izdvaja kao poseban sloj u strukturi romana, pa je čak i grafički odvojen od ostalog tkiva romana — nonparelom). Vizuelizacija je bila moguća i zahvaljujući poetskim sklonostima pesnikovim, pogotovu kada je u pitanju lepota prirode (Ohridskog jezera, večno promenljivog Drima, neba, planina, faune i flore, kao i ljudske lepote). Poetizacija i idealizacija nisu, međutim, same sebi cilj. Više je dokaz piščevog emotivnog stava, autobiografska projekcija, nego evokacija sveukupne prošlosti. Vizuelizacija je u tom kontekstu samo jedno od prikladnih sredstava književnog oblikovanja, sredstvo prema kome pisac ispoljava najviše afiniteta.

1974. godine. I prvi roman Maleskog je takođe preveden na srpskohrvatski jezik. Objavio ga je beogradski „Nolit“ 1960. godine. Ovaj roman je na makedonskom jeziku objavljen dve godine ranije, 1958. godine, a 1965. god. preveden je na albanski jezik („Rilindja“, Priština). Na mađarski jezik preveden je dve godine ranije („Forum“, Novi Sad, 1963).

S obzirom na to da se vizuelizacija uvek ispoljava kroz projekciju nekog od junaka, to je i ona sredstvo za ispoljavanje antropocentrične koncepcije, u istoj meri u kojoj je to, recimo, dramski dijalog, veoma često zastupljen u ovom romanu, bez obzira na to da li se radi o unutrašnjem dijalogu, o dijalogu dveju ličnosti, ili grupe ličnosti. Na početku ovog priloga rečeno je da Maleski opisuje dramu čoveka i shodno tom zaključku shvatljivo je što drama zahteva dramski dijalog. Dijalog takođe pomaže samo-ispoljavanju likova romana, a istovremeno i valjan je način za inkorporiranje autorovih iskaza (potrebno je konstatovati da u najvećem delu romana postoji saglasnost između pišćeve vizije života i vizije života njegovih junaka, koji takođe neguju antropocentričnu koncepciju života).

I na kraju, ne iscrpljujući ni izbliza započetu tematiku, rekli bismo da se antropocentrična koncepcija V. Maleskog ogleda i u njegovoj vitalističkoj poetici. Njegovi junaci su spremni da u određenom trenutku saniraju svoj život, da s ravne račune sa „krvnikom životom”, sa mnogobrojnim nemoćima prošlosti. Čovek iz proze V. Maleskog je *čovek akcije*. Njegovo je geslo *činiti i biti!* On mora *ostaviti traga* (o tome najlepše i najlapidarnije govori junak romana *Ono što beše nebo* — Igno Podzemski) o svom postojanju, mora u nečemu ili nekome trajati, mora makar poslednjim geslom osmisliti život, obezbediti kontinuitet akciji i smislu trajanja. Totalni humanizam prožima ovu pišćevu ideju, omogućava njeno prihvatanje i komunikativnost, te je sasvim shvatljiva simbolika produžavanja života Kalininim rađanjem deteta, novog aktera budućih zbivanja (istovetna je i simbolika Lalićevog romana *Zlo proljeće*). Stvarajući brojne portrete, sintetišući njihove često raznorodne karakteristike, romansijer na svojevrsan način stvara i sopstveni portret, etiku i poetiku, koju je potvrđivao i sopstvenim životnim činom.

#### LIKОВИ

Pri minucioznoj analizi likova u romanu *Razboj* pokazuje se, kao i u ostalim delima V. Maleskog, izvesna nesaglasnost teorijskih opredeljenja i praktičnog otelotvorenja tih ideja u umetničkim tvorevinama. Mada likovi čine dominantan sloj romana, evidentno je da među njima nema onoliko tipoloških razlika koliko bi takvo mnoštvo likova zahtevalo, jer pisac nastoji da brojnošću likova ispolji kompleksnost života i njegovih emanacija, te se ne radi o horizontalnom proširivanju teksta romana nego o suštinskom produblivanju značenja koja likovima izražava romansijer.



Već je rečeno da postoje, uopšteno govoreći, tri grupe likova: *skicirani, delimično razvijeni* i *u potpunosti razvijeni likovi*. Ta se zakonitost odražava i romansijerskom prvencu. Tamo su najslabiji likovi: Igno Podzemski i Naum Furnadžiev, dok je Denko Podzemski predstavnik određenog tipa koji je rezolutan u svojim opredeljenjima (po rezolutnosti je srodan Stojmiru Dabovjanskom iz *Razboja*). Ostali likovi (Rusanka, Boško, Trpe) idu u drugu kategoriju likova (u *Razboju* to bi bili: Pere Brašnarov, Mane Brašnarov, Filka, Mitanka Kalištanska, donekle i Doše Ribar). Proširujući vremenski okvir odvijanja radnje na čitav niz godina, čak i decenija (životnom istorijom Božina Krstanskog), Maleski je stvorio uslov za drugačije kreativne postupke, ali tu mogućnost nije iskoristio do kraja, mada je znatno usavršio postupak psihološke portretizacije. Metodološki, taj proces još nije dovršen, te treba očekivati novo delo u kome bi bio primenjen potpuno nov postupak portretizacije.

Stoga se svi kritičari<sup>5)</sup> slažu da su najslabiji oni likovi iz opusa V. Maleskog koji nisu bespogovorno pozitivni. Budući da pisac ne pripada krugu književnih stvaralaca koji se sa podjednakom snagom bave negativnim i pozitivnim likovima, evidentno je da su najslabiji oni likovi koji doživljavaju transformaciju: od negativnog ka pozitivnom (Naum Furnadžiev i Igno Podzemski). Pokazujući dramatiku ljudske transformacije, Maleski ostvaruje neka od svojih dodatnih opredeljenja: želje za *istinitošću* prikaza (postoji obilje faktografskih elemenata u njegovoj prozi, čemu uostalom i služe izvodi iz dnevnika komandanta Prve makedonsko-kosovske udarne brigade, u romansijerskom prvencu, ili citiranje autentičnog bugarskog dokumenta, na str. 401 u *Razboju*), za *životnošću* i *uverljivošću* slika kako u regionalnom tako i u univerzalnom značenju, koja uvek paralelno egzistiraju, jer se junaci romana V. Maleskog kreću u širokom geografskom prostoru. (Stojmir se nalazi na studijama u Beogradu, učestvuje, kao i sâm pisac, u naprednom studentskom pokretu, priprema se za revoluciju, partijski se vaspitava u prvim ratnim iskušenjima. Veoma je uspelo inkorporirana scena u Raškoj u kojoj Stojmir i Temelko Kuzmanovski izbegavaju smrt.) Oni idu na pečalbu u različite evropske i azijske sredine, ali se druga sredina, osim beogradske, ne može smatrati portretisanom (to nije čak ni Ohrid ni Bitolj, jer se pisac odlučio da napravi isključivo roman o Strugi).

<sup>5)</sup> Osim već pominjanih, Đurčinova i Drugovca, i Milan Ranković („Borba”, 18. septembar 1960) tvrdi da je Igno Podzemski najslabiji, mada ne sasvim doraden lik.

Stoga nije iskorišćena mogućnost proširivanja radnje uključivanjem drugih nacionalnosti (Italijana i Albanaca).

Tipološki posmatrano, neki od likova V. Maleskog su klišetirano oblikovani. Osnovni lik žene-paćenice, makedonske majke, koja asocira na onu iz poznatog romana Maksima Gorkog, naslikana je ne mnogo nijansiranim spektrom tonova i boja. Njen portret je sav u crnim bojama (ne pretežu slučajno i u njenoj odeći tamni tonovi, koji imaju istu funkciju<sup>6)</sup>), sa osnovnim raspoloženjem koje se tokom decenija njenog života ne menja, i koji je svakako u izvesnoj meri determinisan. Da bi potkrepio predestiniranost svoga junaka, Maleski razvija na početku romana široku sliku o Blaguninim roditeljima (Božinu i Slavejki) i o neumitnom propadanju gazdinske porodice.

Klišetiran je delimično i lik Stojmirov, u onim ispoljenjima njegove ličnosti koja se odnose na ideološko opredeljenje, revolucionarnu delatnost. Životnim ga, međutim, čine njegove emotivne reakcije, ljubavna osećanja prema Kalini, koja se udaje mimo svoje volje za nedragog ali mu ostaje privržena nakon izvesne transformacije koju doživljava, pripadajući mu nakon smrti. Ova koliko realistička toliko i romantičarska istorija dvoje mladih, jedna je od osnovnih fabulativnih okosnica i služi takođe kao ilustracija pišćevog nastojanja da pokaže dihotomnost junaka romana, raspolućenost sveta duboke intime i opštedruštvenih tokova, stega patrijarhalne etike, izvesne inercije života ili pripadnosti određenoj ideologiji koja onemogućava potpunu ličnu sreću. Romansijer je na izvorištu autentičnog slikanja instinktivnih ljudskih reagovanja, čovekovu intime, ali je različito u tome uspevao, u zavisnosti od saodnosa slojeva u strukturi romana, odnosno od međusobnih odnosa pojedinih likova ili grupa likova u romanu.

Autentičnost likova i sredine proističe iz pišćeve autobiografske projekcije, iz saživljenosti

<sup>6)</sup> Opširnije bi se moglo raspravljati tim povodom o pišćevim slikarskim sposobnostima, o nastojanju da kroz jedan simbol — r a z b o j — pokaže simboliku mukotrpnog i složenog života što ga tka sopstveno nastojanje isto onoliko koliko i određeni fatum, kome ne mogu da odole centralne ličnosti romana (Bojan, Stojmir, Mitanka, Blaguna).

Naslovi pojedinih celina romana, proporcionalno sastavljenih od po 3 poglavlja, nejednakih obimom: „Osnova“, „Prvi red crnom potkom“, „Prvi red crvenom potkom“, „Drugi red crnom potkom“, „Drugi red crvenom potkom“, „Nedobrojani redovi crnom i crvenom potkom“ i „Prostirka“, upućuju na niz životnih antinomija na naizmeničnost optimističke i pesimističke vizije života, često na naprednost različitih stanja, na neprekidnu životnu amplitudu koja stvara i razara ljudsku ličnost.

sa sredinom, iz jednostavne činjenice da je najveći deo događaja u romanima i zbirkama pripovedaka pisac sâm proživio i proosećao. Veoma je jasno izražen njegov dar opservacije. U tom pogledu postavlja se pitanje uloge *pisca-svedoka* i *pisca-učesnika* događaja. Opredeljujući se da svojim književnim delom što autentičnije svedoči o ljudima i krajevima koji su mu veoma bliski i poznati, nastojeći istovremeno da mnoge autentične ili njima slične događaje sačuva od zaborava transponujući ih u književnu tvorevinu, pisac je često u dilemi: kojoj od te dve osobenosti da dá primat. Stoga se u izvesnim delovima romana ističe autentičnost zbivanja, a u izvesnim su ti autentični događaji nadograđivani zahvaljujući stvaralačkoj imaginaciji. Budući da je piscu, pretpostavljamo s pravom, manje stalo da bude *svedokom* autentičnih događaja (jer ne piše *hroniku* u punom smislu značenja već *književnu hroniku*), nego *svedokom-umetnikom*, jasno je da se čitaocu čitava književna građevina predstavlja u vidu *autentične književne tvorevine* i da je ona autentičan umetnički doprinos ostvarila onim delovima romana koji se doživljavaju kao nov svet književnog dela, odnosno onim pasażima koji ostaju u čitalačkoj svesti, koje čitalac može svojim asocijacijama dalje nadograđivati.

Maleski je izuzetan poznavalac psihologije makedonske žene. Makedonskoj ženi ispevana je čitava poema u *Razboju*, raznolikim vidovima njene egzistencije: majka (Slavejka, Blaguna, Filka), ljubavnica (simbol ženstvenosti i putenosti je Mitanka Kalištanska), čežnja (Kalina), rob određenih odnosa (Filka), i mnogim drugim vidovima (Irina, Katarina, Nadežda, Aspasijsa, Nikolinka, Vela, Vite, Anastasija, i druge). Ženski likovi u *Razboju* više su iznijansirani nego muški. Ženskim likovima pisac manje izražava neku od ideoloških komponenata (treba videti kako je siromašnim umetničkim sredstvima, gotovo plakatski, ostvaren lik Ubojitog, što spada među najveće promašaje romansijera), tu nije sputan nikakvim drugim obzirima, i prepušta se onoj živoj inspirativnoj igri stvaralačke imaginacije koja oslonac nalazi u nefiltriranoj stvarnosti. Mnogo više životnosti ima u ženskim no u muškim likovima. Izuzetak bi činio, u drugoj grupi likova, Temelko Kuzmanoski, tip čoveka iz naroda, simbol izdržljivosti i stamenosti, makedonski Platon Karatajev, sa jedne strane, i Bojan Karađule, u trećoj grupi, izuzetan i izuzetno zanimljiv lik u romanu, potpuno ostvaren, lik u potpunosti srodan razvijanim ženskim likovima. S tim u vezi mogli bismo zaključiti kako je obimni roman *Razboj* u stvari sastavljen od dva romana: prvi bi činila životna istorija Struge i pojedinih likova u romanu,

nevezanih za opis revolucije, a *drugi* bi se odnosio na učešće likova u revoluciji (bilo na direktan način, kao u slučaju Stojmira Dabovjanskog, bilo u indirektnom, kao u slučaju Kaline koja je svojom životnom istorijom vezana za Stojmira, pa ta veza konačno određuje i njen životni put).

Kada su u središtu analize likovi V. Maleskog, potrebno je napomenuti da se tu odražava ista ona zakonitost koja se odražava i kada su u pitanju neke druge karakteristike njegovih pripovedaka i romana: obično je pisac postizao veći književni efekat na onim mestima na kojima nije nastojao da efekat ostvari. Tu su se pozitivna svojstva njegova književnog dara spontano iskazivala. Treba videti koliko je ubedljivije naslikana transformacija bugarofila Eftima Kantardžieva, ohridskog trgovca, iskazana u nekoliko pisama prijatelju Peretu Brašnarovu (ovde je upotrebljena forma epistolarnog romana), nego transformacija Bojana Karađule, bivšeg glumca, mužjaka, bonvivana koji pristaje, dosta nemotivisano, da prenosi partizansku poštu i da se uključi u pokret.

Široko zasnovani sukobi unutar pojedinih likova ili grupa likova često, otuda, ostaju nedovršeni. Očigledno je da bi piscu sa takvim opservatorskim darom, spremnošću da ugradi u svoju romanesknu tehniku nove stvaralačke postupke (u romansijskom prvencu to su halucinacije partizana prilikom Bogomilskog marša, a u *Razboju* je to san i fantastika), neophodno bilo da se pozabavi formom čistog *romana-lika*, da na pojedinačnom primeru iskaže svu složenost životnih manifestacija, da bi simbolizacijom pojedinačno zamenilo opšte. Polifona struktura romana tako bi bila zasnovana na polifonosti životne istorije određenog lika a ne na nedovršenoj polifoniji odnosa među brojnim likovima. Na taj način bi bili, sigurno, izbegnuti i oni književni postupci u kojima se oseća pokušaj literarizacije (neke od romantičarski intoniranih epizoda romana).

#### ARHITEKTONIKA

Maleski se od samog početka trudio da kompoziciono razudi svoj roman. Kompozicija *Razboja* je izlomljena, mozaična. U prvom delu romana postoji mnoštvo naporednih planova pripovedanja, novih pripovednih centara, digresija i meandara, asocijativnih umnožavanja, koja nepotrebno opterećuju osnovni tok romana. Želeći da modernizuje književni izraz i da usavrši roman, u tematskom i stilskom pogledu, kao i u pogledu romaneskne tehnike, Maleski

često premešta pripovedno jezgro. U epskom maniru, ne žuri da čitaoca uvede u najneposredniji tok radnje, tako da se čitalac sa dosta muke probija kroz gusto i ne uvek sistematično izloženu književnu građu prve polovine romana. Nakon što je izložio najveći deo hronike kraja prema kome oseća nesvakidašnju jaku, antejsku povezanost (od uvodnih redova „Posvete“: „Jedino Drim i Ohridsko jezero nisu izmišljeni. Te zemaljske lepote čovekova uobrazilja ne može da isprede“ — do završnih redova romana), romansijer usmerava svoju naraciju, tako da roman u drugom delu postaje stilski čistiji.

Na osnovu poređenja prvog i drugog dela romana jasno se pokazuju prednosti drugog dela u odnosu na prvi, mada mnoge pojedinosti prvog dela, kao samostalne pripovedne celine, van romana, mogu biti veoma zanimljive; sporna je samo njihova funkcija u sklopu ukupne romaneskne strukture. Romansijer je morao u prvom delu znatno sažimati roman, morao je primenjivati postupak evidentnije kondenzacije narativnih tokova, pogotovu što i jezik kojim se te celine saopštavaju više odgovara kratkom poetskom i poetizovanom romanu nego epski širokoj formi kakvu svim svojim osobenostima predstavlja *Razboj*. Na osnovu uvida u arhitektoniku romana V. Maleskog, o čemu je manje bilo reči u savremenoj makedonskoj književnoj kritici, jasno se pokazuju mnoge piščeve nevestine, odnosno pokazuje se izvesna piščeva nemoć da roman ujednačeno ostvari. Minuciozna analiza mikrostrukture romana pokazuje veliki broj nedostataka dvaju romana. U tekućoj književnokritičarskoj produkciji slabostima romana namerno nije posvećivano dovoljno pažnje, budući da je ta vrsta analize smatrana drugostepenom. Međutim, u njoj se kriju i mnoge slabosti koje kritičari namerno previdaju, ne žele da se njima bave, zadovoljavajući se onim primarnim slojevima značenja romana V. Maleskog i služeći se isključivo afirmativnim metodom.

Koristeći iskustva evropskog psihološkog romana, Maleski od prvih redova romana neguje postupak *introspekcije*, nasuprot docnije unetom postupku *retrospekcije* koji deluje anahrono i neprihvatljiv je čak i prilikom primene široke lepeze raznorodnih romaneskih postupaka. Introspekcija više odgovara tipu romansijera kakav je Maleski i stoga što je prikladnija kao motivacijski postupak koji romansijer neguje, za psihološku projekciju koja je usmerena od unutrašnjosti ličnosti ka spolnjem svetu (s obzirom na introvertnost likova). Ta autonomna projekcija omogućava *individualizaciju* likova, dok je postupak retrospekcije vodio ka *tipiza-*

*ciji, odnosno kolektivizaciji.* Već po izabranom kreativnom postupku može se, retroaktivno dabome, nakon praktične provere određenog stvaralačkog metoda, ustanoviti da pisac nije drugačije ni mogao postupati, tj. da je u zavisnosti od izabranih sredstava za otelotvorenje izvesnog teorijskog opredeljenja, i rezultat kreacije već bio tim izborom, donekle, unapred određen.

Otuda ima dosta i prepoznatljivih motivskih obrta (pogotovu kada je u pitanju motiv pečalbe, odnos muškarca i žene u svetu patrijarhalne etike, odnos prema religiji, slika društvenih odnosa i socijalna raslojenost struške palanke u kojoj odavno postoji utvrđena društvena lestvica, mučno podnošenje brojnih tegoba života i sl.). Starajući se da ustremljenost čoveka tog ambijenta ka slobodi prikaže kao njegovo trajno svojstvo (u kontekstu tragike jedne nacije koja je stolecima bila obespravljena u okvirima tuđih država), Maleski se često služi ilustracijama iz nedavne istorijske prošlosti. Sa jedne strane ovaj postupak je opravdan, s obzirom na hronologiju događaja u životu određene sredine, a sa druge je neprikladno inkorporiran u roman, sa sasvim drugačijom provenijencijom od one koju sadrži prva polovina romana. Dakle, jedan te isti postupak je odgovarao za prvu polovinu romana, ali je sasvim neadekvatan u drugoj.

Postoje nekoliki slojevi romana koji su neophodni u prikazu sredine. Oni su, međutim, mogli izostati u postupnom razvoju određenog lika kojim se otelovljuje jedna ideja (tako pisac, na primer, Blagunin strah od života motiviše iskonskom brigom za sinovljev život, a ne i svakidašnjom usamljenošću kojom je okružena junakinja romana, lišena osnovnih zadovoljstava u životu, u neprekidnom lišavanju i življenju za druge). Neke od digresija u romanu imaju dinamički a neke statički karakter. Mnoge od biblijskih priča Sisoja Poslastičara predstavljaju „prazan prostor“, sa stanovišta opšte ideje romana (preobraćanje patrijarhalne sredine), jer su služile kao prolegomena za dugo pripreman humoristički rasplet (pismo pokojnici). U drugačijem kontekstu (slici stare Struge koja egzistira u eidetičkoj slici sveta dečaka-naratora), ovaj sloj romana ima svoju opravdanost, jer unosi i druga značenja u zajednički sloj romana — prikaz proteklog života starije generacije koja duhovno i fizički nestaje (pisacu treba odati priznanje za opis smrti).

Maleskom takođe, treba odati priznanje za ovladavanje ogromnom građom romana, za svodenje i znalačko podvođenje pod određeni kontekst — poslednjih akorda romana, za majstorski ostvaren kraj romana, u kome se pokazuje harmonija

---

u početku veoma heterogenih a docnije sve homogenijih slojeva strukture romana. Iz te konstatacije treba izdvojiti nekoliko esejističkih pasaža, u kojima autor vrši izvesne generalizacije, za koje očigledno nema sposobnosti. Veću sposobnost pokazao je uvođenjem fantastike (na str. 227) i sna (u nekoliko mahova: na str. 303, 430—431), uvođenjem poetskih tonova (scena sa bulkom na str. 105—106 i docnije), scenama posvećenim narodnom sujeverju (legenda o vampiru, na osnovu čega se može govoriti o unošenju anegdota, što je pisac preuzeo iz realističkog romana), retrospektivnim pohodima u bližu ili dalju prošlost, ponekada futurološkim izletima (Blagunino iščekivanje sina pobjednika, u kome ima mnogo nepotrebne idealizacije), mnoštvom lirskih oaza, evokacija prošlosti (Goce Delčev, na str. 317) i mnogih drugih postupaka. Kombinovanje različitih, ponekad i suprotstavljenih postupaka unosio je romansijer namerno u roman da sa što više strana, iz što više rakursa, osvetli ljudsku dušu, dušu koja je u „čovjeku najzapotrebna stvar“, kako kaže jedan od protagonista romana *Razboj*. Time je pisac htio da potkrepi onu središnju misao romana: — „Život nije gozba, već kazan pakleni.“

Istovremeno može se ustanoviti da Maleski stalno nastoji da nekom metodološkom inovacijom osveži roman, da ponekad traga za novim postupcima u želji da prevaziđe dosadašnje postupke, odnosno uzore koje je imao u domaćoj i stranoj literaturi.<sup>7)</sup> Pisac neprekidno traga za onim postupcima koji bi mu omogućili maksimalno izražavanje svih sposobnosti od kojih je sastavljen njegov talenat. U tom pogledu *Razboj* je mnogostruko prikladniji za kritičarske interpretacije od drugih dela V. Maleskog.

#### VREDNOTE

Vlado Maleski zauzima kao romansijer vidno mesto u savremenom makedonskom romansijerskom stvaralaštvu.<sup>8)</sup> To govore mnoge stu-

<sup>7)</sup> Na samom početku romana *Razboj* Maleski se poslužio tehnikom romana *toka svesti*. Taj simultani postupak prikazivanja ličnosti primenio je veoma uspešno u još nekoliko slučajeva, a najuspelije u filmskim „jezikom“ datoj sceni večere kod Pereta Brašnarova, jednoj od antologijskih scena u romanu. Dva toka zbivanja vezana su za događaj koji se upravo odvija (večera prijatelja) i pojedinačne asocijacije o grupnoj slici evropskih vladara. Tu je preovladala komična vizija života, te se može zaključiti da pisac nije još u potpunosti iskazao taj svoj dar.

<sup>8)</sup> U knjizi Miodraga Drugovca *Podvižno ogledalo* roman Maleskog razmatran je u kontekstu ostalih vrednih romana pedesetih i šezdesetih godina u makedonskoj književnosti: *Krpen život* Staleta Popova, *Solunskite atentatori* Jovana Boškovskog, *Pustina*

dije, eseji, članci, osvrti i prikazi, kao i prevodi dva romana na druge jezike, zastupljenost u brojnim antologijama savremene makedonske proze i sl. U razvoju posleratnog romana sa temom iz narodnooslobodilačke borbe, Maleski je zaslužan za dublje psihološko sondiranje ove tematike (pogotovu romanom *Ono što beše nebo*) u vreme kada mlada makedonska književnost nije imala veliki i značajan broj romana, a posebno romana sa ratnom tematikom, tematikom od koje nas je delila veoma mala vremenska distanca te je utoliko bilo teže transponovati neposredno proteklu stvarnost u umetničko delo.

Posmatrajući genezu poratnog makedonskog romana, može se reći da delo Maleskog zavređuje mnogo više pozitivnih kvalifikativa, nego što ih zaslužuje van tog konteksta. Maleski, na sreću, spada među one književne poslenike koji neopostalo rade na sopstvenom usavršavanju, koji sa svom ozbiljnošću rade na prvim verzijama književnog dela, dorađujući ih i dopunjujući sve do izlaska iz štampe. Brižan pišćev odnos prema delu vidan je naročito kod objavljivanja prvog romana, dok je kod drugog romana manje vidan (jedanaest godina je proteklo između objavljivanja dva romana), jer je teško odrediti koliko i kakvih intervencija je romansijer činio tokom rada na drugom romanu. Takođe je, zbog obimnosti drugog romana (535 strana) teže ustanoviti obim i vrste intervencija, pogotovu ako se stiče utisak da je roman trebalo bitnije skratiti i da bi tim skraćivanjem njegovi umetnički valeri, kao i romansijerove sposobnosti u celini, daleko više došle do izražaja.

Draž drugog romana V. Maleskog leži najpre u osobenosti njegove naracije, u zanimljivosti fabule, u poetičnosti romana, određenom broju životno ubedljivo kreiranih likova, karakterološki nijansiranih, portretu Struge kakav retko, po ostvarenoj sugestivnosti, nalazimo na drugom mestu. Kada se otklone nepotrebne digresije, onda *Razboj* predstavlja veoma zanimljivo literarno štivo, sa mnoštvom pojedinosti koje su veoma sugestivno ostvarene. U takve pasaže ubrajamo i brojne poetizovane pejsaže posvećene vodi (jezero, reka, česme), tako da je literarni svet naseljen još jednim autentičnim literarnim toponimom. (Poetika prostora bila bi posebno zanimljiva za minucioznu književnu analizu.)

Dordi Abadžijeva, *Pobratimi* i *Afton* Jordana Leova, *I bol i bes*, *Selo zad sedumte jaseni*, *Stebila*, *Mesečar* Slavka Janevskog, *Tragite ne se zaveani* Koceta Solunskog, *Belata dolina* Simona Drakula i *Kratkata prolet na Mono Samonikov* Dimitra Soleva. Tom spisku romansijera mogu se ravnopravno dodati i imena Zivka Činga, Božina Pavlovskog, Dimitrija Foteva, Taška Georgievskog, Jovana Pavlovskog i drugih.

---



Trudeći se da distingvira i značenja i formu dva romana, Maleski je nastojao *Razbojem* da što manje ponovo opisuje revoluciju. Ovde je ona data u drugom planu, kao neprekidno prisutni fon, odnosno kao *neprisutna sredina* koja se i te kako odražava na *prisutnu sredinu* svojim direktnim dejstvom. Tako je jedna tema sugerisana s merom i ukusom, mada osnovna melodija često pati od ponovljenih motiva. Posebno bismo piscu ubrojali u zasluge što je uspeo da ostvari *kolektivni, skupni pokret* jedne sredine, da označi monolitnost sredine kada je u pitanju sudbina naroda, da socijalnu, psihološku i ideološku raslojenost, pa čak delimično i nacionalnu i versku, podredi osnovnoj ideji vodilji — želji za korenitim preobražajem društva u kome će paralelno sa nacionalnom slobodom biti moguća i individualna sloboda, sa kolektivnom srećom i lična sreća. Istovremeno sa tim preobražajem, sugerira pisac, ostaje određen broj nepromenljivih svojstava junaka i sredine kao celine koji će ostati da nepromenjeni egzistiraju.

Dramatika ljudske sudbine i dalje ostaje podjednako aktuelna, jer će ona u novom vremenu, koje se sasvim izvesno naslućuje u romanu (stiže eho okolnih događaja), takođe postojati, postojaće sukobi ponekad ne manje tragični od onih ratnih. Ljudska patnja, kojoj je posvećen ovaj roman, biće jednim delom uzrokovana drugačijim uzročnopsledičnim odnosima, ali će ostati kao jedna od oznaka ljudske sudbine. Osnovna vrednost najnovijeg književnog ostvarenja Vlada Maleskog, i pored niza lako evidentiranih slabosti, nalazi se u dve ravni — prikazu *regionalnog*, uvođenju jedne sredine u svet književnog dela, i sugeriranju *univerzalnog*, koje prirodno izvire iz pojedinačne sudbine makedonskog čoveka određenog regiona. Umetničko delo koje je pred nama izvršilo je neophodnu transmisiju značenja i poruka i time potvrdilo svoju neophodnost. Potpuna pak savršenost dela i dalje ostaje kao nedosegnut uzor.

# VREME NAŠEG ŽIVOTA I NAŠIH (NE)OSTVARENJA

---

Vreme, kao egzistencijalna kategorija, odavno je bilo predmet filozofske refleksije. Istovremeno, to je uvek bila i zahvalna tema književnosti. Rasprave o slobodnom vremenu novijeg su datuma, sve brojnije ukoliko je i sam problem postajao značajniji i aktuelniji. Pripadajući kompleksu pojava koje je izazvalo razvijeno industrijsko društvo, zajedno sa problemima masovne kulture, slobodno vreme je moralo da postane predmet i teorijskih razmatranja i polje za konkretna istraživanja. Sociologijom slobodnog vremena danas se bavi veliki broj naučnih radnika, a lista objavljenih radova je vrlo dugačka. Sa začecima između dva svetska rata, sociologija slobodnog vremena se naročito razvila posle drugog svetskog rata — kako u Evropi, posebno u Francuskoj, tako i u Americi. Ovo pojačano interesovanje za probleme slobodnog vremena imalo je svog odjeka i u jugoslovenskoj sociološkoj misli. Radovi Jerbića, Mihovilovića, kolokvijumi koje već nekoliko godina organizuje Centar za vanškolski odgoj Saveza društava „Naša djeca” SR Hrvatske svedoče o aktuelnosti i značaju ove problematike i kod nas. Međutim, nedostajala je jedna potpunija teorijska rasprava o toj pojavi, koja bi izvela i genezu pojma slobodnog vremena i kritički preispitala postojeća shvatanja o njemu. Ovu osetnu prazninu upravo popunjava knjiga Ratka Božovića. Nije nimalo slučajno da ona nosi naziv *Iskušenja slobodnog vremena*\*

Otkuda uopšte taj pojam „slobodno vreme”? Nedeljivo ljudsko vreme, kontinuitet ljudske egzi-

\* R. Božović, *Iskušenja slobodnog vremena*, Mala edicija „Ideja”. Beograd, 1975.

stencije u vremenu, postalo je razdvojeno, raspolučeno — na slobodno vreme i neko drugo vreme. Koje je to slobodno vreme? Alternativno, upotrebljavaju se i termini „oslobođeno vreme” i „dokolica”. Da li su to samo sinonimi ili ova terminološka višeznačnost izražava i neke suštinske razlike i u tumačenju date pojave i u njenim stvarnim karakteristikama? Koje je i kakvo to drugo vreme, suprotno slobodnom vremenu? Naravno, jasno je da je reč o radnom vremenu, ali ovaj odnos između radnog i slobodnog vremena nimalo nije jednostavan. Sve ono što nije radno vreme nije istovremeno i u celosti slobodno vreme, kao što ni sve ono što pripada kategoriji rada nije neslobodno, nije prinudno. Tom linijom, linijom između društveno organizovanog rada i njegovog karaktera i ljudske potrebe da slobodno izabere vrstu rada i afirmiše svoja suštinska svojstva, upravo i ide najdramatičnije razgraničenje između ove dve sfere ljudske egzistencije u vremenu.

Ovu liniju autor knjige dosledno prati — sa jedne jasne marksističke pozicije. Konstatujući da je „granica između slobodnog vremena i proizvodne delatnosti određena klasnom pripadnošću”, Božović problem slobodnog vremena, u značenju koje danas za nas ima, pre svega povezuje sa pojavom industrijske revolucije, i to sa njenom zrelijom fazom. „Kapitalistički sistem je — naglašava on — sa stanovišta slobodnog vremena najizrazitija i najkarakterističnija faza u razvitku ljudskog društva do njegove pojave. Usled procesa mašinskog rada dolazi do sve izrazitijeg odvajanja fabričkog radnog vremena od vremena koje je unapred određeno za ostale aktivnosti.” Otuda je i svako razmatranje slobodnog vremena odvojeno od analize rada potpuno neprihvatljivo. Otudeni rad rada i otuđeno slobodno vreme, koje nikada ne može da bude prava mera ljudske afirmacije. Stoga s pravom primećuje Jan Danecki, poljski teoretičar, da je „svojevrsna dogma” sociologije slobodnog vremena na zapadu kako se slobodno vreme proporcionalno tehničkom napretku sistematski povećava. On ukazuje na prestižnu funkciju slobodnog vremena u kapitalističkom društvu za sve društvene slojeve. Tako dolazi do onoga što je već Marks uočio, naima da kapital „na jednoj strani stvara slobodno vreme, a da na drugoj strani to slobodno vreme koristi za dopunski rad”, jer održavanje prestiža uvek zahteva više rada nego što ga obezbeđuje potrebno radno vreme.

Naravno, to ne znači da se problem slobodnog vremena u određenoj formi uopšte ne javlja pre industrijske revolucije i razvijenijih kapitalističkih odnosa. Od onog trenutka kada je došlo do društvene podele rada na klasnoj osnovi, po-

javio se i taj problem, samo što se u toj fazi i u kasnijim fazama razvoja društva slobodno vreme za jedne klase pojavljivalo kao manje ili više totalno slobodno vreme, a za druge kao potpuno odsustvo slobodnog vremena. U jednoj vrlo finoj „skici za istoriju slobodnog vremena” autor daje i jedan pregled refleksija o slobodnom vremenu i genezu same pojave. U najranijoj fazi, u primitivnim društvima, slobodno vreme se uglavnom izjednačavalo sa ceremonijama. Već u antičkom svetu nalazimo izmenjenu situaciju. Ona granica između slobodnog vremena i proizvodne delatnosti ovde je identična sa granicom između robova i gospodara, kao što je u feudalnom sistemu to granica između plemstva i sveštenstva i kmetova. Prema tome, svaka rasprava o slobodnom vremenu u tim periodima ljudske istorije mora da ima u vidu tu situaciju, naime da za predmet ima slobodno vreme vladajuće klase. Međutim, i u tim okvirima nastala su vrlo suptilna razmišljanja o suštini slobodnog vremena i njegovim osnovnim funkcijama, kako bi se to danas reklo. Ovim problemom u antici su se bavili oba velikana filozofske misli, i Platon i Aristotel. Govoreći o dokolici, Aristotel, na primer, ističe da je sposobnost da se dokolica dobro upotrebi, radi nekog cilja, osnova čitavog slobodnog života čovekovog. Ovim su se problemom u rimskom periodu bavili Epikur i Seneka, a u vreme Renesanse Rable, Montenj i Kampanela. Montenj je naglašavao da je stvaranje jednog ljudskog sveta teško i zamisliti bez plodnih iskustava nastalih u dokolici i samoći.

Vraćajući se, međutim, problemu slobodnog vremena u našem vremenu, neizbežno se vraćamo i različitim definicijama koje su date za ovu pojavu. Ova različitost definicija koliko je izraz kompleksnosti same pojave toliko je izraz različitih teorijskih pozicija pojedinih naučnika. Vrlina autora ove knjige je u tome što je kritičkoj opservaciji podvrgao definicije danas najpoznatijih sociologa slobodnog vremena, bez obzira na pravac, teorijsko stanovište ili zemlju kojoj pripadaju.

Mada je već termin *otium*, korišćen u latinskom jeziku u značenju dokolice, a u današnje vreme pogrešno tumačen kao besposličenje, ukazivao na vrlo značajnu dimenziju slobodnog vremena, kao na stanje duha, na kvalitet ličnosti, on savremenim sociolozima slobodnog vremena nije mogao da posluži kao jedini oslonac za valjanu definiciju, jer je gubio iz vida upravo jednu sociološku komponentu.

Tako su svi, ako tako može da se kaže, počinjali ispočetka, uzimajući u obzir sasvim drukčiju društvenu stvarnost od one koja je bila u antičko doba. Ali ni ta društvena stvarnost

savremenog doba nije u svemu identična, pa ni pokušaj da se na jedinstven način definiše, slobodno vreme nije moguć. Otuda, čak iako ne može da se govori o nekim posebnim školama ili pravcima, nailazimo na različite definicije slobodnog vremena i možemo da identifikujemo neke od najznačajnijih predstavnika u ovoj sociološkoj disciplini.

Među američkim sociolozima istaknuto mesto neosporno pripada Maksu Kaplanu, pa je stoga razumljivo da se i autor ove knjige zadržava na njemu sa potrebnom pažnjom. Po Kaplanu, slobodno vreme podrazumeva: a) antitezu radu kao ekonomskoj funkciji, b) prijatno iščekivanje i sećanje, c) minimum nedobrovoljnih obaveza koje društvena uloga povlači za sobom, d) psihološku percepciju slobode, e) blisku povezanost sa vrednostima kulture, f) uključivanje celokupnog opsega od nedoslednosti i nelogičnosti do vrednosti i odgovornosti, g) često, ali ne i obavezno, aktivnost prožetu igrom.

Osnovnu vrednost ove definicije, koja se, očigledno, temelji na američkom iskustvu, Božović vidi u povezivanju slobodnog vremena sa vrednostima kulture. Ali nastojanja Kaplana da da neke kriterijume za sadržaj slobodnog vremena, počev od potrebe za individualnošću, pa do indikatora posledica ponašanja, nailaze na ozbiljniju kritiku našeg autora. On u ovim kriterijumima otkriva nedoslednost i pragmatičnost jedne teorijske koncepcije, koja samo delimično može da se prihvati.

Drugo značajno ime, koje pripada evropskoj sociologiji, svakako je ime Žofra Dimazdijea. Njegova definicija slobodnog vremena je možda i najpoznatija. Po njemu, slobodno vreme, isključujući radne obaveze, isključuje i sve vrste drugih obaveza — porodičnih i društvenih. Po Dimazdijeu, „slobodno vreme je skup aktivnosti kojima se pojedinac po svojoj volji može potpuno predati”. On, istina, ističe tri značajne funkcije slobodnog vremena: (1) odmaranje, (2) razonodu i (3) razvitak ličnosti. Međutim, i pored prividne sveobuhvatnosti, kako kaže Božović, ova definicija i funkcije koje se navode prilično su sporne. Postavlja se pitanje prihvatljivosti klasifikacije osnovnih funkcija, posebno sa gledišta razvitka ličnosti. Radi se pre svega o shvatanju karaktera obaveza. U toj kritici pojma obaveza, autor se opravdano poziva na radove nekih poljskih i čehoslovačkih sociologa slobodnog vremena. Vredno je pažnje spomenuti Blanku Filipcovu, koja upravo otvara pitanje o karakteru, na primer, nekih porodičnih obaveza. Vaspitanje dece, vreme provedeno sa njima, spadali bi po Dimazdijeu u porodične obaveze.

To, međutim, može da bude i jedna od željenih aktivnosti u slobodnom vremenu, dakle vrednost slobodnog vremena.

Autor ove knjige ne zaobilazi ni sovjetske autore, mada oni, zbog nerazvijenosti ove discipline u Sovjetskom Savezu, ne nude neka originalnija rešenja. Mahom iz redova ekonomista, oni uglavnom probleme slobodnog vremena vide u antitezi ekonomskim funkcijama. Tako na primer, po Prudenskom slobodno vreme u socijalizmu predstavlja onaj deo vremena izvan rada koji „otpada” na školovanje, poboljšanje kvalifikacija, javnu aktivnost, odmor itd. Pojednostavljenost ovakvog shvatanja slobodnog vremena je očigledna. Drugi autor, S. G. Strumilin, nešto kompleksnije pristupa ovom problemu slobodnog vremena. On je izvršio sledeću kategorizaciju: (a) nužan rad — proizvodna aktivnost, rad kod kuće, putovanje do radnog mesta i nazad, nabavke i kupovine, (b) slobodan rad — samoobrazovanje i društvena aktivnost. Božović s pravom primećuje da ovi autori još uvek predočavaju obavezan rad i slobodno vreme kao suprotnosti, kao antipode.

Završavajući ovaj pregled i kritičku ocenu iznetih definicija, autor knjige postavlja neka značajna pitanja. Prvo, on se pita da li je moguće realizovati totalni pojam slobodnog vremena koji bi bio vrednosno neutralan. Njegov odgovor je negativan. On dalje zaključuje da se mora zaobići svaka definicija koja bi imala pretenziju da korespondira sa atributima nad-socijalnog, nadistorijskog. Po njemu, „slobodno vreme predstavlja vid egzistencije koja je dobrovoljno odabrana kao najbolji način čovekove samorealizacije”.

Polazeći od jedne takve definicije, Božović u slobodnom vremenu vidi osnovne pretpostavke za kulturu, shvaćenu i kao stvaralački čin i kao učešće u različitim vidovima kulturnog života, a pre svega kao čin izgrađivanja i obogaćivanja čovečje ličnosti.

U ovom delu svojih razmatranja problematike slobodnog vremena, autor na prvom mestu podvrgava kritici jednu praksu korišćenja slobodnog vremena koja se izdaje za ostvarivanje kulturnih ciljeva, odnosno zadovoljavanje kulturnih potreba, a to u stvari nije, jer se radi o otuđenom slobodnom vremenu, pa shodno tome i o otuđenom učešću u tzv. kulturnim aktivnostima. On kritikuje teoriju rasonode kao kompenzaciju za unesrećeni život, insistirajući na tome da je rasonoda deo jedinstvene životne celine. „Umetnost življenja”, po njemu, jedna je i nedeljiva. Međutim, upravo je ta „umetnost življenja” izgubljena, jer se ljudi, kako kaže

Adorno, svode na stepen nesvesnog, a veliki deo kulturne proizvodnje ima za cilj učvršćivanje i oblikovanje postojećeg. Sa te tačke gledišta, Božović kritikuje karakter identifikacije i adaptacije ličnosti u okvirima masovne kulture. Radi se o tome da takva identifikacija ukida mogući otpor ličnosti prema egzistenciji imaginarnog.

S druge strane, povezujući slobodno vreme sa drukčijim vrednostima kulture i sa izmenjenim karakterom rada, Božović vidi jednu sasvim novu perspektivu oslobađanja slobodnog vremena, kulture i ljudske ličnosti. „Čeo prostor slobodnog vremena — kaže on — javiće se u punoj problematičnosti kada većina ljudi počne živeti izvan naviknutih principa efikasnosti i principa korisnosti koji se vezuju za društveno potreban rad.” Dakle, u ovoj perspektivi slobodno vreme više nije antipod radu, već prostor u kome će se radne aktivnosti, slobodno izabrane, skladno dopunjavati sa svim ostalim aktivnostima. Naravno, onda se i problemi kulture i kulturnih potreba takođe javljaju u sasvim novom svetlu. Kultura za ličnost neće više biti nešto spoljašnje, a za stvaraoce nešto nametnuto. Autor, vrlo dosledno, oslobađanje kulture sagledava u dvostrukom smislu. To isto-vremeno mora da bude oslobađanje stvaralaštva i konstituisanje novih kulturnih potreba. „Pad velikog broja tradicionalnih vrednosti i duboki mentalni preokret čoveka našeg vremena, praćeni snagama kulturnog razvoja koje teže univerzalizaciji i uniformnosti racionalno organizovanog društva — stavlja ljudsko iskustvo i društvenu praksu pred potrebu obnavljanja uslova u kojima bi došlo do odbrane kulturnog stvaralaštva i njegovog integriteta.” Što se tiče kulturnih potreba, autor ih prepoznaje kao vrednost koja će bitno uticati na čovekov preobražaj. Kulturno formiranje se, po njemu, sastoji u tome da se ljudi nauče da razmišljaju, da tragaju za istinom i da teže ostvarenju lepog.

Treba na kraju, pre jedne opštije ocene, reći da autor ove knjige oslobađanje rada, kulture i čoveka u perspektivi jednog drukčijeg ljudskog vremena ne vidi kao automatski proces, koji će brzo i lako dovesti ljudsko društvo do željenog cilja. On posebno naglašava da jačanje društvene svojine, iako početna pretpostavka, ne dovodi odmah do „skoka u carstvo slobode”. „I posle toga, kaže on, ostaje dug, mukotrpan i neizvestan put do celovitog čoveka koji će se univerzalno, slobodno i stvaralački odnositi i prema svome radu i prema svojoj stvarnosti.”

Ovakve knjige su neosporno dobro došle, jer obogaćuju naše saznanje i, kao što rekosmo na

početku, popunjavaju jednu prazninu u teorijskoj literaturi posvećenoj ovom problemu. Možda bi se autoru mogle staviti i određene primedbe, pre svega na onaj deo razmatranja o kulturi i slobodnom vremenu, jer je mogao da koristi i neke rezultate empirijskih istraživanja i da svoju kritiku postojeće prakse poveže sa konkretnim primerima učešća u kulturnom životu i načina korišćenja slobodnog vremena. Treba, međutim, uvek imati u vidu da postoji jedan osnovni koncept koji određuje karakter neke knjige. U ovom slučaju, autor se zadržao na određenom nivou apstrakcije i u okviru takvog koncepta bio dosledan. Ne treba ponavljati sve vrednosti knjige, jer je to dovoljno jasno iz ovog osvrtu, ali ipak treba naglasiti da se među tim vrednostima izdvajaju celovito shvatanje slobodnog vremena, isticanje slobode i stvaralaštva kao osnovnih vrednosti slobodnog vremena i prirodno povezivanje kulture i slobodnog vremena.



MATE ZLAMALIK



---

# CONTENTS

---

## THEMES

<i>Kvetoslav Chvatik</i> : SOCIOLOGY OF ESTHETIC FUNCTION — — — — —	8
<i>Stevan Majstorović</i> : ATLAS OF CULTURE OF S.R. SERBIA — — — — —	20
<i>Nikola Mamuzić</i> : MASS CULTURE AND TOTALITARIAN REGIMES — — — — —	28
<i>B. F. Skinner</i> : THE EVOLUTION OF A CULTURE	46
<i>Ničifor Naumov</i> : THEMATIC STRUCTURE AND THE NOVEL — — — — —	59
<i>Svetislav Pavtčević</i> : THE FUNCTION OF THE BOOK	77
<i>Hans Jaeger</i> : HEIDEGGER AND ART — — — —	96
<i>Jasmina Kovačević</i> : ESTHETICAL COMPREHENSIONS OF SVETOZAR MARKOVIĆ — — — — —	116

## RESEARCH

<i>Ivan Ivić i Zarko Trebješanin</i> : THE CONCEPTION OF THE WORLD AS PRESENTED IN CHILDRENS PUBLICATION — — — — —	128
<i>János Szász</i> : SOMETHING ABOUT THE THEATRE AMATEURISM IN HUNGARY — — — — —	157

## SURVEYS

<i>Radovan Marjanović</i> : PHOTOGRAPHY, SOCIETY AND SOCIOLOGY — — — — —	166
--	-----

## EVENTS

<i>Zorica Jevremović-Munitić</i> : ON THE BELGRADE FILM FESTIVALS — — — — —	180
---	-----

## REVIEWS

<i>Mirko Đorđević</i> : DRAMA WITHOUT PROLOGUE	188
<i>Nikolaj Timčenko</i> : BEAUTIFUL AS ONTOLOGICAL AND ESTHETIC CATEGORY — — — — —	194
<i>Slobodan Canić</i> : THE DAY OF THE STUDENTS OF THE ZAGREB UNIVERSITY — — — — —	200
<i>Branimir Stojković</i> : PARKINSON'S LAW OR SOCIOLOGICAL MANNERISM — — — — —	205
<i>Miodrag Petrović</i> : THE ART AS SEEN BY DOSTOYEVSKI — — — — —	208
<i>Jasmina Kovačević</i> : SVETOZAR MARKOVIĆ AS THE MARXIST — — — — —	216
<i>Radomir Ivanović</i> : CONTEMPORARY VISION OF LIFE — — — — —	219
<i>Miloš Nemanjić</i> : TEMPORAL LIFE AND OUR (NON) REALIZATION — — — — —	233

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

**IZ SADRŽAJA**

**Kvetoslav Chvatik**

**SOCIOLOGIJA ESTETSKE FUNKCIJE**

**Stevan Majstorović**

**KULTURNI ATLAS SR SRBIJE**

**B. F. Skinner**

**EVOLUCIJA KULTURE**

**Nikola Mamuzić**

**MASOVNA KULTURA I TOTALITARNI  
REŽIMI**

**Hans Jeger**

**HAJDEGER I UMJETNIČKO DJELO**