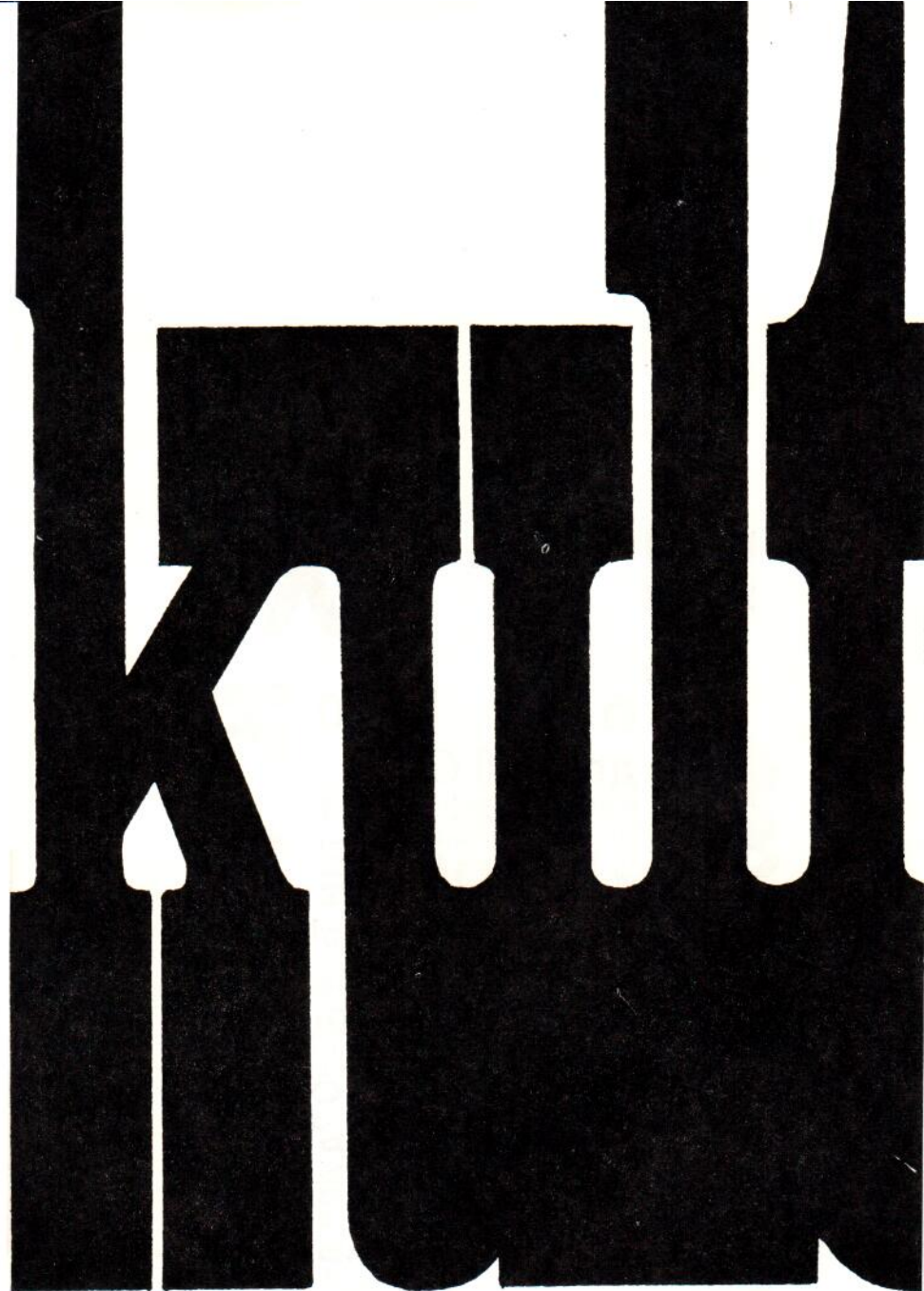


1957







# Teorija

---

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

---

---

# KULTURA

*Izdavački savet:* Dunja Blažević (predsednik), Ratko Božović, Ljuba Gilgorijević, Slobodan Glumac, Radoslav Đokić, Jovan Janićijević, Borislav Jović, Stevan Majstorović, Veroljub Pavlović, Aleksandar Spasić, Vera Naumov-Tomić.

*Redakcija:* Ranko Bugarski, Radoslav Đokić (odgovorni urednik), Miliwoje Ivanišević, Ranko Munitić, Miloš Nemanjić, Mirjana Nikolić, Grozdana Olujić, Ružica Rosandić, Jasenka Tomašević.

*Oprema:* Bole Miloradović.

*Lektor:* Ilija Moljković.

*Meter:* Aleksandar Raković.

*Crteži:* Miodrag Rogić

*Izdaje:* Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, Nemanjina 24. Redakcija časopisa „Kultura“, Beograd, Nemanjina 24, telefon 659-855.

Casopis izlazi četiri puta godišnje. Cena jednog primerka u prodaji 25 din, dvobroja 50 din. Godišnja pretplata 60 din; za radne organizacije 100 din; za inostranstvo 200 din. Pretplata se šalje na adresu: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, Nemanjina 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 Radoslav Đokić), Beograd, Nemanjina 24, tel. 656-869. Published quarterly by Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, Nemanjina 24/II. Single copy U.S. \$ 4. — Annual subscription U.S. \$ 12 should be sent to Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, Nemanjina 24. Account c/o Beogradska banka 60811-620-16-1-320001-02090. Please send all contribution in 2 copies with a summary.

YU ISSN 0023-5184

*Stampa:* Grafičko preduzeće „Kultura“, OOUR štamparija „Slobodan Jović“, Beograd.

---

---

# SADRŽAJ

---

## TEME

*Mišel Fuko*  
STULTIFERA NAVIS

8

*Stanislav Andreski*  
DRUŠTVENA FUNKCIJA BESMISLA

33

*Dobroslav Smiljanić*  
CRTEŽ MIODRAGA ROGIĆA ILI LICE CRTEŽA  
I CRTEŽ LICA

38

*Krešimir Valić*  
SUŠTINSKI NESPORAZUM O SUŠTINI MUZIKE

60

## TRIBINA

*Filip Soler*  
IDEOLOŠKA BORBA U PISANJU AVANGARDE

72

## ISTRAŽIVANJA

*Melanija Mikeš, Albina Lük, Ferenc Junger*  
O DVOJEZIČNOSTI U JUGOSLAVIJI

82

## OSVRTI

*Milena Dragičević*  
OBRAZOVANJE ANIMATORA KULTURE  
U FRANCUSKOJ

102

*Dobrinka Hadži-Slavković*  
POZORIŠTE U TOGOU

122

## ZBIVANJA

*Branimir Stojković*  
KULTURNA AKCIJA I DRUŠTVENA SREDINA

132

*Zorica Jevremović*  
PULA '78.

138

---

## **PRIKAZI**

*Miloš Nemanjić*  
IZMEĐU PROŠLOSTI I BUDUĆNOSTI

**146**

*Veselin Ilić*  
MITOLOGIJA I MORFOLOGIJA URBANE KULTURE

**153**

*Ratko Nešković*  
HERBERT MARKUZE: MERILA VREMENA

**164**

*Radoslav Đokić*  
ZA URBANU STVARNOST

**175**

*Jelena Stakić*  
MARGARET MID: SAZREVANJE NA SAMOI

**187**

*Milena Dragičević*  
FRANCUSKI RADNICI I KULTURA

**191**

*Branimir Stojković*  
KULTURNI STANDARD RADNIKA:  
EMPIRIJSKI PRISTUP

**197**

## **CONTENTS**

**203**

---

I DEO

---

# TEME

---





# STULTIFERA NAVIS\*

---

Krajem srednjega veka guba je iščezla iz zapadnog sveta. Na rubovima naselja, pri kapijama gradskim, otvaraju se prostori poput kakvih velikih žala koje je zlo prestalo da pohodi, ali ih je za sobom ostavilo neplodne i za dugo još nastanljive. Vekovima će ta prostranstva pripadati nečovečnom. Od četrnaestog do sedamnaestog stoleća, ona će očekivati i čudnovatim bajalicama podsticati jedno novo ovaploćenje zla, drugo iskrivljeno lice straha, obnovljene čini očišćenja i isključivanja.

Od ranog srednjeg veka pa do konca krstaških ratova, bolnice za gubavce namnožile su svoja prokleta staništa širom Evrope. Po Mathieu Parisu, diljem celog hrišćanskog sveta bivalo ih je i do devetnaest hiljada. U svakom slučaju, oko 1266, u vreme kada je Louis VIII propisao za Francusku uredbu o leprozorijima, na broju ih je preko dve hiljade. Samo u pariskoj biskupiji bilo ih je četrdeset i tri: tu su spadali Bourg-le-Reine, Corbell, Saint-Valère, i jezivi Champ-Pourri; tu je spadao i Charenton. Dva najveća nalazila su se tik uz Pariz: Saint-Germain i Saint-Lazare; ponovo ćemo naići na njihove nazive u povesti drugog jednog zla. Tek, od petnaestog stoleća na sve strane nastaje praznina; već u narednom stoleću Saint-Germain postaje kazneni dom za mladež; a u Saint-Lazareu se, još pre svetoga Vincenta, nalazi svega jedan jedini gubavac, „gospodin Langlois, praktičar svetovnjačkog tečaja”. Bolnica za gubavce u Nansiju, koja se ubrajala u najveće u Evropi, za vladavine Marije Mediči drži samo četiri bolesnika. Po Catelovim *Sećanjima (Mémoires)* u Tuluzi je, krajem srednjeg veka, bilo dvadeset devet bolnica: sedam su bile za gubavce; ali početkom sedamnaestog stoleća pominju se još svega tri: Saint-Cyprien, Arnaud-Bernard i Saint-Michel. Ljudi vole da proslavljaju nestanak gube: godine 1635. stanovnici Reimsa idu u svečanoj povorci da bi

---

\* „Stultifera navis” je prvo poglavlje knjige Mišela Fukoa *Istorija ludila u doba klasicizma* koja uskoro izlazi u izdanju Nolit, Beograd.

zahvalili Bogu što je njihov grad izbavio od te napasti.

Još pre jednog stoleća kraljevska vlast poduhvatila se nadzora i preustrojavanja ogromnog bogatstva kakvo su predstavljala nepokretna dobra leprozorija; naredbom od 19. decembra 1543, François I je naložio prebrajanje i popisivanje „kako bi se otklonio veliki nered koji je tada vladao po bolnicama”; Henri IV pak, jednim ukazom od 1606, naređuje pregled računa i namenjuje „novce koji će se otkriti takvim ispitivanjem izdržavanju siromašnih plemića i osakaćenih vojnika”. On 24. oktobra 1612. čak zahteva i nadzor, ali sada pomišlja na to da neopravdane prihode iskoristi za ishranu sirotinje.

U Francuskoj, u stvari, pitanje bolnica za gubavce nije sređeno pre kraja sedamnaestog stoleća; a privredni značaj problema izaziva više sukoba. Zar još godine 1677. nisu, samo u pokrajini Dauphiné, postojala 44 leprozorija? Dvadesetog februara 1672, Louis XIV dodeljuje redovima Saint-Lazarea i Mont-Carmela dobra svih milosrdnih i vojničkih redova; stavlja im se u dužnost da upravljaju bolnicama za gubavce u celoj kraljevini. Dvadesetak godina kasnije, ukaz od 1672. biva povučen i nizom mera razgođenih od marta 1693. do jula 1695. dobra leprozorija ubuduće se dodeljuju ostalim bolnicama i ustanovama za zbrinjavanje. Ono nekoliko gubavaca raštrkanih kojekako po preostalim 1.200 domova, biće okupljeno u Saint-Mesminu kraj Orléansa. Ovi se propisi najpre primenjuju u Parizu, gde Parlament prenosi prihode o kojima je reč na domove Glavnog prihvatilišta; po ugledu na ovaj primer postupaju i oblasna pravosuđa; Toulouse dodeljuje dobra svojih leprozorija Bolnici neizlečivih (1696); dobra Beaulieua u Normandiji prelaze na Glavnu bolnicu u Caenu; dobra Voleya prepisuju se bolnici Sainte-Foy. Jedino uz Saint-Mesmin, ograđeno dobro Ganets, kraj Bordeauxa, ostaće kao svedok.

Engleska i Škotska su, same, za milion i po stanovnika u dvanaestom stoleću, otvorile 220 bolnica za gubave. Ali već u četrnaestom stoleću praznina počinje da se širi; u trenutku kada Richard III naređuje da se ispita stanje bolnice u Riponu — godine 1342. — više nema gubavih i on dobra tog zdanja namenjuje sirotinji. Krajem dvanaestog stoleća nadbiskup Puisel osnovao je jednu bolnicu u kojoj su 1434. svega dva mesta čuvana za gubavce, pa i ona samo kada bi se ovi mogli naći. Godine 1348. veliki leprozorij Saint-Albana ima svega tri obolela; dvadeset i četiri godine kasnije, pošto nije bilo gubavih, opustela je bolnica u Romenallu u Kentu, U Chatamu, leprozorij Saint-Barthélemyja, osnovan 1078, bio

je jedan od najvećih u Engleskoj; pod Elizabetom, u njemu se drže još svega dve osobe; konačno je ukinut 1627.

Jednako iščezava guba i u Nemačkoj, nešto sporije, možda; takođe i isto preobraćanje leprozorija što ga je, kao i u Engleskoj, pospešila reformacija koja je gradskim upravama poverila milosrdna dela i bolnička zdanja; to se zbilo u Lajpcigu, Minhenu, Hamburgu. Godine 1542, dobra leprozorija Šlezvig-Holštajna prenose se bolnicama. U Stuttgartu, izveštaj jednog činovnika ukazuje 1589. na to da već pedeset godina u kući određenoj za njih više nema gubavih. U Liplingenu, leprozorij biva vrlo rano nastanjen neizlečivim bolesnicima i ludacima.

Čudnovato iščeznuće, koje nesumnjivo nije bilo učinak za kojim su mutne lečničke metode odavno težile; već samonikli ishod tog izdvajanja obolelih, a isto tako i posledica prekida, po okončanju krstaških ratova, sa žarištima zaraze na Istoku. Guba se povlači i za njom, bez namene, ostaju ta unižena mesta i ti obredi čija svrha nikako nije bila da je zaustave, već samo da je održe na svetoj razdaljini, da je učvrste u izvesnom naopakom uzdignuću. Ono što će se, sumnje nema, zadržati još dugo iza gube i što će se održati i u vreme kada bolnice gubavih već godinama budu prazne, jesu vrednosti i predstave koje su vezivane uz ličnost gubavaca; jeste smisao tog isključenja, važnost koju je u društvenoj skupini imala ta nametljiva i grozna figura koja se uklanja tek pošto se oko nje ocrta jedan sveti krug.

Ako je gubavac i povučen iz sveta, i iz vidljive crkvene zajednice, njegovo bitisanje ipak i dalje obznanjuje Boga, jer, sve ukupno uzev, ono odat je gnev božiji i obeležava njegovu dobrotu: „Prijetelju moj — kaže obrednik crkve u Viennei — Našem Gospodu po volji je da budeš okužen tom boleštinom i ukazuje ti Gospod Naš veliku milost kada hoće da te kazni za zla što si ih počinio na ovome svetu.” I u istom onom trenutku kada on, rukama sveštenika i njegovih pomoćnika, biva izvučen iz Crkve *gressu retrogrado*, uveravaju ga da i dalje svedoči u korist Božiju: „I ma koliko odvojen bio od Crkve i društva Zdravih, ti ipak nisi odvojen od milosti Božije.” Bruegelovi gubavci prate izdaleka — ali za svagda — onaj uspon na Golgotu kada čitav jedan narod ide za Hristom. I, osveštali svedoci zla, oni postižu večni spas u samom tom isključivanju i kroza nj: čudnovatim preokretom, nasuprot zaslugama i molitvama, njih spasava ruka koja se ne hvata. Grešnik koji napušta gubavca kraj njegove kapije, otvara mu put spasenja. „I zato budi strpljiv u boleštini svojoj; jer Gospod Naš ne

prezire te sa tvoje bolesti, i nikako te ne udaljuje od društva svojega; već ako budeš imao strpljenja, bićeš spasen, kao i onaj gubavac koji je umro pred domom Skorojevića i bio odnet pravo u raj." Napuštenost je spasenje za nj; njegova mu isključenost pruža drugi oblik verske zajednice.

I kada guba iščezne a gubavac bude izbrisan, ili gotovo izbrisan iz sećanja, ti će se sklopovi zadržati. Često na istim mestima, dva ili tri stoleća kasnije, ponovo će se naići na neobično slične igre isključenja. Siromasi, skitnice, kažnjenici i „pomučeni umovi" preuzeće ulogu koja je ostala za gubavcem, a videćemo kakav se spas očekuje od toga isključenja, za isključene i za one koji ih isključuju. Sa potpuno novim značenjem i u kulturi koja se veoma razlikuje, oblici će i dalje postojati — pogotovu onaj glavni oblik stroge podele kakvu je sačinjavalo isključenje iz društva, ali ponovno prisajedinjenje u duhu.

U zamišljenom predelu renesanse upravo se pomalja jedan nov predmet; uskoro će on tu zauzeti povlašćeno mesto: to je *Brod ludaka*, čudnovata pijana lađa koja plovi mirnim rekama Porajnja flamanskim kanalima.

*Narrenschiff* je, očigledno, književni sastav nesumnjivo preuzet iz starog kruga priča o Argonautima koji je, među velikim mitskim temama, nedavno oživeo i podmladio se, i kojem je u Burgundskim državama upravo data ustaljena slika. Postao je običaj da se sastavljaju ti Brodovi čija se posada, koju tvore izmišljeni junaci, etički uzori ili društveni tipovi, upušta u veliko simbolično putovanje koje će joj doneti, ako već ne sreću a ono makar sliku njene sudbe ili istine. Tako Symphorien Champier sastavlja, jedno za drugim, 1502. *Brod kneževa i bitaka velmoža*, a zatim 1503. *Brod čestitih gospi*; imamo, takođe, i jedan *Brod zdravlja*, pored *Blauwe Schute* Jacoba van Oestvorena godine 1413, *Narrenschiffa* od Brandta 1497. i jednog dela Jossea Badea: *Stultiferae naviculae scaphae fatuarum mulierum* (1498). Boschova slika, naravno, pripada svom tom brodoviju iz sna.

Ali od svih tih romaneskkih ili satiričnih lađa, *Narrenschiff* je jedina koja je odista i postojala, jer tih brodova što su svoj bezumni tovar nosili od jednog grada do drugog zaista je bilo. Život ludaka tada je lako postajao lutajući. Gradovi su ih rado izganjali van svojih bedema; ludaci su, ako ne bi bili povereni skupini trgovaca i hodočasnika, ostavljani da tumaraju dalekim poljima. Taj je običaj naročito učestao u Nemačkoj;

u prvoj polovini petnaestog stoleća u Nirnbergu je zabeleženo prisustvo 62 ludaka; 31 je proteran; u sledećih pedeset godina nalazimo trag još 21. prinudnog odlaska; a i tu je reč samo o ludacima koje su uhvatile gradske vlasti. Često se događalo da ludaci budu povereni lađarima: u Frankfurtu, brodarima je stavljeno u dužnost da grad oslobode jednog ludaka koji je hodao go; prvih godina petnaestog stoleća, jedan ludi zločinac na isti je način izbačen iz Majnca. Kadikad su mornari, brže no što su obećali, izbacivali na kopno te neugodne putnike; dokaz je onaj frankfurtski kovač koji je dva puta odlazio i dva puta se vraćao pre no što je konačno ispraćen za Krojcnah. Evropski gradovi mora da su često gledali pristajanje tih brodova ludaka.

Nije lako odrediti tačno značenje tog običaja. Moglo bi se pomisliti da je posredi opšta mera proterivanja kojom opštine nagone ludake u položaj skitnica; pretpostavka koja ne može sama da objasni činjenice, pošto se događa da neki ludaci, čak i pre no što su se ljudi latili toga da za njih sagrade posebne domove, bivaju primljeni u bolnice i lečeni kao takvi; u Glavnoj bolnici u Parizu, oni imaju svoje ležajeve, postavljene u spavaonicama; a u većini evropskih gradova, uostalom, tokom celoga srednjega veka i renesanse postojao je po jedan zatvor koji se ostavljao za bezumne; to su, recimo, Châtelet u Melunu ili čuvena Kula ludaka u Caenu; to su bezbrojne Narrtürmer u Nemačkoj, kao kapije Libeka ili Jungpfer Hamburga. Ludaci se, dakle, ne najuruju svi bez razlike. Može se stoga pretpostaviti da se među njima najuruju jedino tuđini, s tim što je svaki grad prihvatao da na sebe preuzme samo one koji su pripadali njegovom stanovništvu. Zar se u računovodstvenim knjigama nekih srednjovekovnih gradova ne izdvajaju novčane potpore namenjene ludacima, ili podaci o poklonima u korist bezumnih? Pitanje, u stvari, i nije tako prosto: postoje, naime, mesta zbiranja na kojima ludaci, mnogobrojniji no drugde, nisu starosedeooci. Ovamo u prvom redu spadaju mesta hodočasništva: Saint-Mathurin de Larchant, Saint-Hildevert de Gournay, Besançon, Gheel; ta hodočašća su priređivali, nekad i novčano potpomagali, gradovi ili bolnice. Te je moguće da su oni brodovi ludaka, kojima je bila obuzeta mašta najranije renesanse, bile lađe hodočasnička, izuzetno slikovite lađe bezumnih koji tragaju za razumom: jedne su plovile niz reke Porajnja put Belgije i Gheela; druge su išle uzvodno Rajnom ka Juri i Besançonu.

No ima i drugih gradova, kao što je Nirnberg, koji nikako nisu bili mesta hodočašća, i u kojima se okuplja velik broj ludaka, u svakom slučaju mnogo više ludaka no što bi ih sam taj grad

---

mogao dati. Ti ludaci konače i čuvaju se na račun gradskog budžeta, ali i pored toga nisu lećeni; oni su prosto-naprosto baćeni u tamnice. Može se poverovati da su u neke veće gradove — prolazna i trgovačka mesta — ludake u popriličnom broju dovodili trgovci i brodari pa ih tu „gubili”, čisteći, tako, grad odakle su ovi rododm, njihovog prisustva. Možda se događalo da se ta mesta „obrnutođ hodočasništva” pobrkaju sa mestima kuda su ludaci dovođeni u svojstvu hodočasnika. Briga za isceljenje i briga za iskljućenje ponovo se sjedinjuju; ludaci se zatvaraju u osvećeni prostor čuda. Moguće je da se selo Gheel baš tako i razvilo — mesto hodočasništva postajalo je ograđeno dobro, sveta zemlja na kojoj ludilo očekuje izbavljenje, ali gde čovek, kao i nekada, izvodi nešto poput obredne podele.

To znači da ovo kruženje ludaka, pokret kojim su najureni, njihov odlazak i ukrcavanje na brod nemaju u potpunosti smisla samo na ravni društvene korisnosti ili sigurnosti građana. Tu svakako postoje još neka značenja, bliža obredu; a i dan-danji moguće im je odgonetnuti neke tragove. Tako je, recimo, ludacima zabranjeno da kroče u crkvu, ali im crkveno pravo ne zabranjuje korišćenje sakramenata. Crkva ne preduzima kaznene mere protiv nekog sveštenika koji je izgubio razum; ali u Nirnbergu su 1421, jednog poludelog sveštenika najurili naročito svečano, kao da posvećena priroda ličnosti umnožava nečist, a grad je unapred odvojio novac koji je imao da mu služi za poputninu. Događalo se da neki bezumnici budu javno bićevani a da potom, u nekoj vrsti igre, budu otpraćeni pod prividom utrke i šibama izjurenii iz grada. Mnogo je znakova da se odlazak ludaka uvršćivao u ostala obredna izgnanstva.

Stoga je lakše shvatiti neobično breme značenja koje pritiskuje plovidbu ludaka i podaruje joj, sumnje nema, onu njenu čaroliju. S jedne strane, ne treba umanjivati udeo neosporne praktične koristi; poveriti ludaka brodarima, to sasvim pouzdano znači ukloniti ga da se ne smuca, bez kraja i konca, pod zidinama gradskim; to znači biti siguran da će on otići daleko, znači učiniti ga zatoćenikom sopstvenog odlaska. Ali voda tome pridodaje nejasno mnoštvo sopstvenih vrednosti; ona odnosi, ali postiže i više, ona očišćuje; a osim toga, plovidba prepušta čoveka neizvesnosti udesa; tu je svak poveren sopstvenoj sudbini i svako ukrcavanje na brod moglo bi biti i poslednje. Put drugoga sveta polazi ludak u svoje ludome čunu; sa drugoga sveta dolazi kada se iskrcava. Ova plovidba ludaka jeste i stroga podela, i apsolutan Prelazak u isti mah. U izvesnom smislu ona samo, po jednom poluzbiljskom, poluzamišljenom zemljopisu, razvija granični po-

ložaj ludaka na obzorju brige srednjovekovnog čoveka — položaj koji je jednovremeno simbolično predstavljen i u stvarnosti izveden povlasticom koja se daje ludaku da bude *zatvoren* na *kapijama* grada: njega treba da ogradi njegovo isključenje; ako ne može i ne treba da ima druge *tamnice* doli samoga *praga*, drže ga na mestu prolaza. On je stavljen u unutrašnjost spoljašnosti, i obratno. Veoma simboličan položaj u kojem će on, sumnje nema, ostati sve do naših dana, samo ako ushtednemo da priznamo da je ono što je nekada bilo vidljiva tvrđava reda sada postalo zamak naše svesti.

Voda i plovidba zaista imaju tu ulogu. Zatvoren u lađi, odakle se ne može uteći, ludak je poveren reci s hiljadu ruku, moru s hiljadu puteva, toj velikoj neizvesnosti sa spoljašnje strane svega. On je zatočenik usred najslobodnijeg, najotvorenijeg puta: čvrsto okovan uz beskrajno raskršće. On je pravi pravcati *Prolaznik*, to jest zatočenik prolaza. A zemlju na kojoj će se iskrcati ne poznajemo, baš kao god što ne znamo, kada stupi na kopno, ni iz koje je zemlje došao. Njegova je istina i postojbina samo u tom neplodnom prostranstvu između dveju zemalja koje ne mogu da mu pripadnu. Da li mi taj obred, koji je, po svojim vrednostima, u korenu dugog imaginarnog srodstva, možemo da pratimo tokom cele zapadnjačke kulture? Ili, obrnuto, pratimo baš to srodstvo koje je, od pradrevnih vremena, povuklo za sobom, a potom i učvrstilo, obred ukrcavanja? No bar jedno je sigurno: u snu evropskog čoveka voda i ludilo odavno su združeni.

Još je Tristan nekada, prurušen u ludaka, pustio da ga brodari izbace na obalu Kornualije. I kada se pojavljuje na dvoru kralja Marka, niko ga ne prepoznaje, niko ne zna odakle dolazi. Ali on izgovara previše čudnovatih, znanih i dalekih reči; toliko poznaje tajne dobro-poznatog da mora da je iz nekog drugog, veoma bliskog sveta. On ne dolazi sa čvrstog kopna na kojem su čvrsti gradovi; već dolazi sa neprestanog nespokoja mora, sa njegovih nezvanih puteva koji kriju u sebi toliko čudnovatih znanja, sa te fantastične ravnice, naličja sveta. Izolda, prva, zna da je taj ludak sin mora i da su ga obesni mornari bacili tu, što sluti na nesreću: „Prokleti da su mornari koji su doveli tog ludaka! Što ga nisu bacili u more!” A vremenom, ista se tema ponavlja u više nasvrata: kod mistika petnaestog stoleća ona je postala motiv duše-čuna, napuštenog na beskrajnome moru želja, na jalovome polju briga i neukosti, među lažnim odsjajima znanja, sred-srede nerazumnosti sveta, — čuna koji, ako ne uzmogne da baci sigurnu kotvu, veru, ili da napne svoja duhovna jedra kako bi ga Božji dah

odveo u luku, postaje žrtva velikog ludila mora. Krajem šesnaestog stoleća de Lancre je u moru video vrelo sklonosti jednog celog naroda ka đavolskom: nesigurne morske lađe, isključivo poverenje u zvezde, prenete tajne, udaljavanje od žena, konačno i slika te velike uzburkane pučine, sve to navodi čoveka da izgubi veru u Boga i svaku postojanu vezu sa domovinom; tada se on predaje Đavolu i okeanu njegovih lukavstava. U doba klasicizma, englesku setu rado objašnjavaju uticajem morskog podneblja: studen, vlaga, promenljivost vremena, sve one slične vodene kapljice koje prodiru u pore i tkiva tela čovečjeg i čine da ono izgubi jedrinu, unapred utiru put ludilu. Konačno, izostavljajući onu ogromnu književnost što ide od Ofelije do Lorelaj, navedimo samo velike, napola antropološke napola kosmološke analize Heinrotha, koje od ludila tvore nešto poput ispoljavanja, u čoveku, jednog mutnog i vodenog elementa, mračnog nemira, nestalne zbrke, zametka i smrti svih stvari, koji se suprotstavlja sjajnoj i zreloj postojanosti duha.

Ali ako se plovidba ludaka povezuje, u zapadnjačkoj mašti, sa toliko vajkadašnjih motiva, otkuda, tako naglo, krajem petnaestog stoleća, to iznenadno iskazivanje ove teme u književnosti i ikonografiji? Otkud da odjednom iskrсне ta silueta Broda ludaka i njegove bezumne posade, te da osvoji i najpoznatije predele? Zašto je iz starog saveza vode i ludila, jednoga dana, i baš toga dana, nastala ta barka?

Zato jer je ta barka simbol jednog istinskog nepokoja koji se krajem srednjega veka pojavio na obzorju evropske kulture. Ludilo i ludak postaju, u svojoj dvosmislenosti, glavne ličnosti: pretnja i poruga, čudljivo bezumlje sveta i sitno ismevanje ljudi.

Pre svega, tu je čitava književnost priča i moraliteta. Njeno poreklo, sumnje nema, seže daleko u prošlost. Ali koncem srednjega veka, ona se znatno rasprostranjuje: dug niz „ludorija“ koje, žigošuci poroke i mane kao nekada, sve ove dovode u vezu ne više sa ohološću, ne više sa pomanjkanjem milosrđa, ne više sa zaboravljanjem hrišćanskih vrlina, već sa nekom vrstom velikog bezumlja kojem niko, zapravo, nije pravi vinovnik ali koje svakoga nekom tajnom privlačnošću povlači za sobom. Obznana od strane ludila postaje opšti oblik pokude. U farsama i sotijama, ličnost Ludaka, Sakalude i Budale prima sve veći značaj. To više nije naprosto smešna i poznata senka negde u prikrajku: ona zauzima mesto usred pozorišta, kao pritežalac istine — igrajući ovde ulogu koja je obrnuta od u-



loge kakvu je ludilo igralo u pričama i satirama i koja tu raniju ulogu dopunjuje. Ako ludilo svakoga vuče u izvesnu zaslepljenost u kojoj će se izgubiti, ludak, baš naprotiv, svakoga podseća na njegovu istinu; u komediji u kojoj svako vara druge a i sam biva nasankan, on je komedija drugoga reda, obmana u obmani; svojim jezikom sakalude, koja nema razuman lik, on govori razumne reči koje, u komičnom, razrešuju komediju: on govori ljubav zaljubljenima, istinu o životu mladima, istinsku osrednjost stvari oholima, obesnima i lažljivcima. Čak i stare svetkovine ludaka, onako visoko štovane u Flandriji i na severu Evrope, odvijaju se na pozornici i ono što bi u njima moglo biti samonikla parodija na veru, pretvaraju u društvenu kritiku.

U naučnoj literaturi, takođe, Ludilo je na delu, u samoj srži razboritosti i istine. Baš ludilo ukrcava sve ljude, bez razlike, na svoj bezumni brod i zavetuje ih pozivu jedne zajedničke odiseje (*Blauwe Schute* od van Oestvorenena, *Narrenschiif* od Branta); njegovu kobnu vladavinu priziva Murner u svome *Narrenbeschwörung*; ono ima udeo povezan sa Ljubavlju u Corrozovoj satiri *Protiv lude ljubavi* (*Contre Fol Amour*), ili se spori sa ljubavlju oko toga koje je od njih dvoje prvo, koje od njih omogućuje ono drugo i vōda ga po svojoj volji, kao u razgovoru Louise Labé *Prepirka Ludila i Ljubavi* (*Débat de Folie et d'Amour*). Ludilo ima i svoje akademske igre: ono je predmet govora, i samo ih o sebi drži; prokazuju ga, ono se brani, ono polaže pravo na to da je bliže sreći i istini negoli razboritost, da je bliže razboritosti negoli razboritost sama; Wimpfeling priređuje *Monopolium Philosophorum*, a Judocus Gallus *Monopolium et societas, vulgo des Lichtschiffs*. Najzad, usred tih ozbiljnih igara, velika štiva humanista: Flaydera i Erazma. Naspram svih tih reči, njihove neumorne dijalektike, naspram svih tih govora ponavljanih i obrtanih bez kraja i konca, duga povorka slika — od Hieronymusa Boscha sa *Vađenjem kamena ludosti* i *Brodom ludaka*, do Bruegela i njegove *Dulle Grete*; a gravira prevodi na svoj jezik ono što su pozorište i književnost već preuzeli: zapletene teme Svetkovine, i Plesa ludaka. Utoliko je istina da je od petnaestog stoleća lice ludila počelo da opseđa maštu čoveka sa Zapada.

Redanje datuma govori za sebe: Ples mrtvaca sa Groblja nevinih nesumnjivo potiče iz prvih godina petnaestog stoleća; onaj iz crkve u Chaise-Dieu trebalo bi da je sastavljen oko 1460; a 1485. Guyot Marchand objavljuje svoju *Mrtvačku igru* (*Danse macabre*). Tih šezdesetak godina bilo je, jamačno, pod vlašću cele te tvorbe iskeženih slika smrti. Godine 1492. Brant je napisao *Narrenschiif*; pet godina docnije ovaj je preveden

na latir-ki. Pred sam kraj stoleća Hieronymus Bosch slika svoj *Brod ludaka. Pohvala ludosti* potiče iz 1509. Redosled je jasan.

Do druge polovine petnaestog stoleća, ili i nešto kasnije tema smrti caruje sama. Kraj čovekov, kraj vremena ima izgled kuga i ratova. Nad čovekovo bitisanje nadnose se baš taj svršetak i poredak kojem niko ne izmiče. Prisutnost koja preti u samoj nutrini sveta jeste prisutnost kostura. A poslednjih godina stoleća, gle, taj veliki nespokoj obrće se oko sebe; poruga ludila smenjuje smrt i njenu ozbiljnost. Od otkrića te kobi koja neminovno svodi čoveka na ništa, prešlo se na prezrivo posmatranje tog ničega kakvo je samo bitisanje. Užas pred tom neprikosnovenom granicom smrti uvlači se u neprestani podsmeh; unapred se stišava; i sam je izvrnut poruzi time što mu se pridaje svakidašnji i ukroćeni vid, time što se u prizoru života obnavlja svakog trenutka, time što se razvejava po porocima, nestrastima i smešnim stranama svakoga. Poricanje smrti više nije ništa, pošto je već bilo sve, pošto je i sam život tek jedna samozaljubljenost, beslovesna reč, zvuk praporaca i palica dvorskih budala. Glava, što će postati lobanja, već je prazna. Ludilo, to je najava skore smrti. Ali ono je, takođe, i njeno pobeđeno prisustvo, kojem se čovek izmigoljio putem tih svakidašnjih znakova koji, obznanjujući da ona već caruje, ukazuju kako će to što će ona ugrabiti biti prilično bedan plen. To sa čega je smrt zderala obrazinu bila je samo obrazina i ništa više; da se otkrije keženje kostura, bilo je dovoljno smaći nešto što nije bilo ni istina ni lepota, već jedino lik od sadre i lažnoga sjaja. Od varljive obrazine do lešine nastavljao se jedan te isti osmeh. Ali u smehu ludaka postoji to što se on unapred smeje smehu smrti; a bezumnik, predskazujući je, obezoružava jezovitost smrti. Krici *Lude Grete* likuju, usred renesanse, nad onim *Likovanjem smrti* što se krajem srednjega veka pevalo na zidinama Campo-Santa.

Zamena teme smrti temom ludila ne obeležava toliko prekid, koliko izvesno skretanje unutar istog nespokoja. Reč je uvek o ništavnosti postojanja, ali na tu se ništavnost više ne gleda kao na vanjski i konačan kraj, kao na pretnju i svršetak u isti mah; ona se doživljava iznutra, kao neprekidan i trajan vid postojanja. I dok je nekada ludilo ljudi bilo u tome što oni nikako nisu uviđali da se približava samrtni čas, dok ih je trebalo prizivati u pamet prizorom smrti, sada se pamet sastoji u tome da se ludilo svuda obznanijuje, da se ljudi poučavaju tome da već i sad nisu ništa doli mrtvi, i da, ako se kraj bliži, onda je to u onoj meri u kojoj će ludilo, pošto je postalo sveopšte, biti tek jedno te isto sa smrću sa-

mom. To je ono što predskazuje Eustache Deschamps:

Mlitavi smo, slabački i tromi,  
Matori, požudni i govora mutnog.

Vidim samo ludake i lude

Uistinu kraj se bliži

Sve je pošlo naopako.

Sada su se elementi izokrenuli. Više neće kraj vremena i sveta unazad otkrivati ljudima da su bili ljudi što se nisu brinuli zbog njega; uspon ludila, njegovo potmulo nastupanje, sad ukazuju na to da se svet bliži konačnoj propasti; upravo je bezumlje ljudi i priziva i čini neminovnim.

Ovakvo doživljavanje bezumnika kao da je, u različitim svojim oblicima — likovnim ili književnim — izuzetno čvrsto povezano. Slika i štivo neprestano upućuju jedno na drugo — ovde tumačenje, onde ilustracija. Narrentanz je jedna te ista tema koja se stalno sreće i presreće u narodnim svetkovinama, pozorišnim prikazanjima, na gravirama, a ceo poslednji deo *Pohvale ludosti* sastavljen je po uzoru na dugačak ples ludaka u kojem se svako zvanje i svaki stalež nižu jedan za drugim i tvore veliko kolo nerazumnosti. Mnoge figure basnoslovnog životinjskog sveta koje prekriljuju lisabonsko *Iskušanje* verovatno su preuzete sa tradicionalnih obrazina; neke su možda prenete iz Malleusa. Što se čuvenog *Broda ludaka* tiče, zar on nije preveden pravo iz Brantovog *Narrenschiffa*, čiji naslov i nosi, i za koji izgleda da sasvim tačno ilustruje njegovo pevanje XXVII, posvećeno, i ono, žigosanju *potatores et edaces*? Išlo se čak dotle da se pretpostavljalo da je Boschova slika bila deo niza živopisa kojim su ilustrovana glavna pevanja Brantovog speva.

Ne treba, ipak, dopustiti da nas zavede stroga neprekidnost tema, niti pretpostavljati više no što kazuje sama istorija. Verovatno je da se povodom tog predmeta ne bi ponovo mogla izvesti analiza poput one koju je sproveo Émile Mâle za prethodna razdoblja, a posebno povodom teme smrti. Između reči i slike, između onoga što je predstavljeno jezikom i onoga što je rečeno slikovnim putem, negdanje lepo jedinstvo počinje da se raskida; jedno te isto značenje nije im otprve zajedničko. Te ako je i tačno da slika još uvek ima zvanje da kaže, da nešto po suštini zajedničko i istovetno prenese jeziku, ipak treba priznati da ona, već, ne kazuje isto; i da sebi svojstvenim likovnim vrednostima slikarstvo za-

dire u doživljaj koji će uvek ići dalje negoli jezik, ma koliko tema, površno gledano, bila istovetna. Lik i reč i dalje ilustruju istu gatku o ludilu i istome moralnome svetu; ali oni već kreću dvama različitim smerovima koji navešćuju, jednom još uvek jedva opazivom naprslinom, ono što će u zapadnjačkom doživljaju ludila biti velika crta razvođa.

Uspon ludila na horizontu renesanse najpre se primećuje po izanđalosti gotičke simbolike; kao da je taj svet, u kojem je isprepletenost duhovnih značenja bila toliko gusta, počeo da se komeša tako da su se ukazali likovi čiji se smisao odaje još samo pod vidom bezumnika. Gotički oblici opstaju još neko vreme ali, malo-pomalo, i oni će zanemeti, prestati da kazuju, podsećaju i poučavaju i otkrivaće još jedino — mimo svakog mogućeg jezika, već samo onim što je oku blisko — svoje fantastično prisustvo. Oslobođena razboritosti i pouke po kojima se upravljala, slika počinje da se vrti oko sopstvenog ludila.

Za divno čudo, ovo oslobađanje potiče iz nadolaska značenja, iz umnožavanja smisla njim samim, što između stvari izatkiva tako mnogobrojne, ukrštene, složene odnose, da se oni još mogu odgonetnuti samo u ezoteričnosti znanja, a stvari se, pak, pretrpavaju oznakama, obeležjima, smeranjima te tako na kraju gube sopstveni lik. Smisao se više ne hvata iz neposrednog opažanja, lik prestaje da govori za sebe; između znanja koje ga nadahnjuje životom i oblika u koji se prenosi, širi se pukotina. Otvoren mu je put ka oniričnom. Jedna knjiga svedoči o tom umnažanju značenja potkraj gotičkog sveta, to je *Speculum humanae salvationis*, i ona, izvan svih veza utvrđenih tradicijom svetih otaca, ističe, između Starog i Novog zaveta, čitavu jednu simboliku koja ne spada u red Proroštva, već je istoznačna sa imaginarnim. Hristovo stradanje nije unapred predstavljeno samo žrtvom Avramovom; ono oko sebe saziva sve opsene mučenja i bezbrojnih snivanja o njemu; kovač Tubal i točak Isaijin smeštaju se oko krsta stvarajući, mimo svih pouka o žrtvovanju, basnoslovnu sliku ostrvljenosti, izmučenih telesa i bola. Eto slike bremenite dodatnim značenjima i prinuđene da ih oda. Ali san, bezumnik, nerazboritost, mogu da se uvuku u tu prekomernost značenja. Simbolični likovi začas postaju prilike iz more. Dokaz je ona stara predstava mudrosti koja se na nemačkim gravirama tako često prikazuje kao ptica dugačke šije za čije misli, dok se polako uzdižu od srca ka glavi, ima vremena da budu odmerene i prosuđene; simbol čije su vrednosti otežane time što su prenaplašene: dugi put razmišljanja postaje na slici cediljka kroz koju kaplje jedno istančano znanje, sprava kroz koju se prečišćavaju suštine. Šija *Gutemensch*

---

unedogled se izdužuje da bi, povrh mudrosti, predstavila i sve istinske posredne puteve znanja; a simbolični čovek postaje fantastična ptica čiji se preterano dug vrat presavija hiljadu puta preko samog sebe — bezumno biće, na po puta između životinje i stvari, bliže opsenama svojstvenim slici negoli strogosti smisla. Ta simbolična mudrost zatočenica je ludila sna.

Bitan preobražaj sveta slika: stega umnoženog smisla oslobađa ga zapovesti oblika. Pod površinu slike zavlaci se toliko raznih značenja da ona ne odaje više ništa sem jednog zagonetnog lica. A njena moć više nije moć poučavanja nego moć opčinjavanja. Karakterističan je razvoj grila\*, čuvenog grila, poznatog već u srednjem veku, grila iz engleskih psaltira, iz Chartresa i Bourgesa. Tada je on učio tome kako je u čoveka punog želja duša postajala zatočenica zveri; njena izobličena lica položena na trbuh čudovišta pripadala su svetu velike platonovske metafore i obznanjivala su uniženost duha u ludilu greha. U petnaestom stoleću, međutim, gril slika ludila čovekovog, postaje jedan od omiljenih likova bezbrojnih *Iskušenja*. Ne jurišaju želje na mir pustinjaka; njega spopadaju ti oblici ludila, zapretni tajnom, izdignuti iz sna, koji ostaju tu, na površini sveta, nemi i prituljeni. Na lisabonskom *Iskušenju* pred svetog Antonija sela je jedna od tih prikaza rođenih iz ludila, iz njegove usamljenosti, njegove pokore, njegovih lišavanja; jedan laki osmeh osvetljava to lice bez tela — prisutnost suštog nespokoja pod vidom živahnog bekljenja. Upravo ta prilika iz mōre, međutim, jednovremeno je i predmet i svrha iskušenja; upravo ona opčinjava oko isposnika — a i jedno i drugo ostaju zatočenici neke vrste pitanja u ogledalu, pitanja što zavek ostaje bez odgovora, u tišini u kojoj prebiva samo to gnušno gmizanje koje ih okružuje. Gril čoveka više ne podseća, u obliku satire, na njegov duhovni poziv zaboravljen u ludilu njegove želje. On je ludilo koje je postalo Iskušenje: sve što je u njemu nemoguće, fantastično, nečovečno, sve što u njemu ukazuje na protivprirodno i na gamizanje jedne bezumne prisutnosti dno samoga tla, sve to, zapravo, daje mu čudnovatu moć koju ima. Sloboda, ma i zastrašujuća, njegovih snova, snoviđenja njegovog ludila imaju, za čoveka petnaestog stoleća, veću privlačnu silu negoli poželjna stvarnost puti.

Šta je, dakle, ta moć opčinjavanja koja se, u ono doba, sprovodi preko slika ludila?

---

\* *Gril* komična kombinacija životinja ili životinjskih i ljudskih oblika u grčko-rimskoj rezbarskoj umetnosti (Prev.).

U tim fantastičnim likovima čovek otkriva, pre svega, nešto nalik na neke tajne i neke sklonosti svoje prirode. U srednjovekovnoj misli, čete životinja — kojima je Adam, jednom za svagda, nadenuo imena — simbolično imaju čovečanske vrednosti. Ali početkom renesanse odnosi sa životinjskim svetom preokreću se; životinja se oslobađa; ona izmiče svetu bajke i ilustrovanja morala i poprima fantastiku koja je svojstvena samo njoj. I sada, zapanjujućim jednim preokretom, životinja počinje da vreba čoveka, da ga se dokopava i iznosi mu njegovu rođenu istinu na videlo. Nemoguće životinje, proizišle iz jedne poludele mašte, postale su tajna priroda čovekova; i kada se poslednjega dana grešnik pojavio u svojoj rugobnoj nagoti, primećuje se da ima čudovišni lik beslovesne zverke: to su one mačkedrekavice čija se rugobna tela mešaju, na *Paklu* Diericka Boutsaa, sa nagotom prokletnika; to su, kako ih Stefan Lochner prikazuje, krilate bube mačjih glava, večernji leptirovi-tvr dokrilci, ptice krila zastrašujućih i gramzivih poput ruku; to je ona velika zver-grabljivica čvornovatih kandži koja stoji na *Iskušenju* Grünewaldovom. Životinjski je svet pomoću ljudskih simbola i vrednosti izbegao upitomljenje; te ako sada svojim neredom, jarošću, svojim obiljem čudovišnih nemogućnosti opčinjava čoveka, onda on razotkriva i mračnu pomamu, jalovo ludilo koje počiva u srcu ljudi.

Na suprotnom kraju te prirode pakla, ludilo opčinjava zato što je znanje. Ono je znanje, pre svega stoga što su svi oni besmisleni likovi, u stvari, elementi jednog teškog, zatvorenog, ezoteričnog znanja. Ti čudnovati oblici netom se smeštaju u prostor velike tajne, i sveti Antonije, koga oni dovode u iskušenje, nije pod vlašću žestine želje već one, mnogo potuljenije, žaoke radoznalosti; njega mami to tako daleko a tako blisko znanje, što ga osmeh Grila nudi a u isti mu mah izvrđava; pokret kojim uzmiče isti je onaj kojim se brani da ne pređe zabranjene granice znanja; on već zna — u tome i jeste njegovo Iskušenje — ono što će Cardan kasnije reći: „Mudrost, kao i ostale dragocene stvari, mora se iščupati iz utrobe Zemljine.“ To znanje, tako nedostupno, tako pogibeljno, to znanje Ludak, u svojoj bezazlenoj šašavosti, ima. Dok razborit i mudar čovek od njega opaža samo odlomke slika — koji tim više obespekojavaju — dotle ga Ludak celo-celcato nosi u jednoj netaknutoj lopti: ona kristalna kugla koja je za sve ostale prazna, ispunjena je, za njegov pogled, čestom nevidljivog znanja. Bruegel se izruguje blesavku koji pokušava da prodre u tu kristalnu loptu. Ali baš se ona, ta kugla obasjana znanjem, klati, nikada se ne razbijajući — svetiljka za podsmeh, ali beskrajno dragocena — na kraju štapa koji o ramenu nosi Luda Greta. Ona, takođe, stoji i s

druge strane vrta uživanja. Drugi simbol znanja, drvo (zabranjeno drvo, drvo greha i obećane besmrtnosti), nekada zasađeno usred zemaljskoga Raja, iščupano je i sada tvori katarku broda ludaka, onu koja se može videti na graviri koja ilustruje *Stultiferae naviculae* Jossea Badea; ono se, sumnje nema, njiše i nad Boschovim *Brodom ludaka*.

Šta navešćuje to znanje ludaka? Ono, pošto je reč o zabranjenom znanju, nesumnjivo predskazuje carstvo Sotonino, i kraj sveta; konačnu sreću i najvišu kaznu; svemoć na zemlji i pakleni pad. *Brod ludaka* promiče predelom naslada u kojem se sve nudi želji, nekom vrstom obnovljenog Raja, pošto tu čovek više ne zna za patnju niti nuždu; pa ipak, on nije povratio svoju nevinost. Ta lažna sreća jeste đavolji trijumf Antihrista, jeste Kraj, već sasvim blizak. Snovi o Apokalipsi, istina, u petnaestome stoleću nisu novi; ali po prirodi su, ipak, sasvim drugačiji no što su bili ranije. Umereno fantastičnom slikarstvu četrnaestog stoleća, u kojem se zamkovi ruše poput kockica, u kojem je Zver svagda ona tradicionalna Aždaja koju Devica drži na rastojanju, rečju — u kojem su poredak Božji i njegova skora pobeda uvek vidljivi, sledi jedno viđenje sveta u kojem je satrta svaka razložnost. To je veliki veštičji skup prirode: planine se survavaju i postaju ravnice, zemlja bljuje mrtve, kosti niču po grobovima; zvezde padaju, zemlja plamti u vatri, vaskoliki život usahnjuje i prelazi u smrt. Svršetak nema vrednost prelaska i obećanja; on je nastupanje noći u koju tone stari razum sveta. Dovoljno je kod Dürera pogledati jahače Apokalipse, iste one što ih je poslao Bog: nisu to anđeli Pobede i umirenja, nisu to vesnici spokojne pravde; već ratnici pomahnitali od mahnite osvete. Svet uranja u sveobuhvatni Bes. Pobedu ne odnose ni Bog ni Đavo; odnosi je Ludilo.

Sa svih strana, ludilo opčinjava čoveka. Fantastične slike koje se rađaju iz njega nisu kratkoveke pojave koje brzo iščezavaju sa površine stvari. Jednim čudnovatim paradoksom, ono što se rađa iz najneobičnijeg bunila bilo je, kao tajna, kao nedostupna istina, skriveno još u utrobi zemlje. Kada čovek razastre samovolju svog ludila, nailazi na turobnu neminovnost sveta; životinja koja ga spopada u njegovim mörama i noćima lišavanja jeste njegova rođena priroda, ona koju će da ogoli nemilosrdna istina pakla; beslovesne slike slepe šašavosti, to je veliko znanje sveta; a u tome neredu, vascelom tom svetlu u ludilu, već se ocrtava ono što će biti svirepost konačnog svršetka. Na toliko mnogo slika — a to im, sumnje nema, i daje tu težinu, a njihovoj fantastičnosti onako veliku koherentnost — re-

nesansa je izrazila pretnje i tajne sveta koje je naslućivala.

U isto ono doba književne, filozofske, moralne teme ludila nadahnute su nečim sasvim drugim.

U hijerarhiji grehova srednji vek je dao mesta i ludilu. Od trinaestog stoleća nadalje uobičajeno je videti ludilo kako stoji među lošim vojnicima Psihomahije. U Parizu kao i u Amijenu, ono je deo loših četa i onih dvanaest dvojnosti koje dele vrhovnu vlast nad dušom čovekovom: Vera i Idolopoklonstvo, Nada i Očajanje, Milosrđe i Tvrdičluk, Čednost i Pohota, Smotrenost i Ludilo, Strpljenje i Srdžba, Blagost i Strogost, Sloga i Nesloga, Poslušnost i Pobuna, Istrajnost i Nepostojanost. U renesansi, Ludilo napušta to skromno mesto i zauzima prvo. Dok je kod Huguesa de Saint-Victora rodoslovno stablo Grehova, stablo Drevnoga Adama, kao koren imalo oholost, sada Ludilo vodi veselo kolo svih ljudskih slabosti. Neosporeni kolovođa, ono ih vodi, vuče za sobom i imenuje: „I njih vidite ovde u grupi mojih pratilaca... Ova ovde što tako ponosno uzdiže obrve zove se Filautija (Samoljubivost); ovoj što kao da se smeje očima i pljeska rukama ime je Kolacija (Laskanje); ova što napola spava zove se Leta (Zaboravnost); ona tamo što se oslanja na oba lakta prekrštenih ruku zove se Mizoponija (Lenjost); ova s vencem ruža na glavi i zavijena u mirisni oblak je Hedona (Naslada); ona tamo s neodređenim i izgubljenim pogledom zove se Anoja (Lakomislenost); najзад, ova okrugla, debeljuškasta, s glatkom kožom naziva se Trifa (Razuzdanost). Među devojkama vidite i dva muška božanstva od kojih se jedno zove Gozba a drugo Tvrdi san.”\* Neprikosnovena povlastica ludila: ono caruje nad svim onim što je loše u čoveku. Ali zar ono posredno ne vlada i svakim dobrom koje on može da učini: častoljubljem koje daje mudre političare, tvrdičlukom posredstvom kojeg rastu bogatstva, bezobzirnom radoznalošću koja nadahnjuje filozofe i učenjake? Louise Labé to ponavlja za Erazmom; a Merkur radi ludila preklinje bogove: „Ne dajte da se izgubi ta lepa Gospa koja vam je pričila toliko zadovoljstva”.

Ali ovo novo kraljevstvo ima malo zajedničkog sa mračnom vladavinom o kojoj smo govorili maločas i koja ga je povezivala sa velikim tra-gičnim silama sveta.

Zacelo, ludilo privlači, ali ne opčinjava. Ono upravlja svime što je na svetu lako, veselo, bezbrižno. Ono čini da se ljudi „zabavljaju i radu-

---

\* Prev. dr Darinka Nevenić Grabovac.



ju", ono je ljudima, baš kao i Bogovima, dalo „Duh, Mudrost, Bahusa, Silena i tog milog čuvara vrtova". Sve je u njemu blistava površnost: nikakve zadržane tajne.

Ono je, sumnje nema, u nekoj vezi sa čudnovatim putevima znanja. Prvo pevanje Brantovog speva posvećeno je knjigama i učenjacima; a na graviri koja ilustruje taj odeljak, u latinskom izdanju od 1497, vidimo kako se na svojoj katedri pretrpanoj knjigama kopeći Učitelj koji iza svoje doktorske kape nosi kapuljaču ludaka svu opšivenu praporcima. U svom kolu ludih Erazmo daje ljudima od nauke veliko mesto: posle Gramatičara, Pesnika, Govornika i Pisaca; zatim Pravnici; za ovima slede „poštovani filosofi s bradom i ogrtačem"; na kraju je zbijena i neizbrojna četa Teologa. Ali ako je u ludilu znanje toliko važno, to ne znači da je ludilo kadro da prodre u njegove tajne; baš naprotiv, ono je kazna jedne pustahijske i izlišne nauke. Ako je ono istina saznanja, to znači da je saznanje dostojno poruge i da se, umesto da se obraća velikoj knjiži iskustva, gubi u prašnim knjigama i dokonim rasprama; nauka se preliva u ludilo samom prekomernošću lažnih nauka.

*O vos doctores, qui grandia nomina fertis*

*Respicite antiquos patris, jurisque peritos.*

*Non in candidulis pensebant dogmata libris,*

*Arte sed ingenua sitibundum pectus alebant.*

U skladu sa temom koja je narodskoj satiri odavno bila bliska, ludilo se ovde javlja kao komično kažnjavanje znanja i njegove naduvene neukosti.

Znači da ludilo, uopšte uzev, nije povezano sa svetom i njegovim podzemnim oblicima, već, mnogo više, sa čovekom, njegovim slabostima, njegovim snovima i zabludama. Sve ono što je kao mutno ispoljavanje kosmičkog postojalo u ludilu onakvom kakvim ga je video Bosch, kod Erazma je zbrisano; ludilo više ne vreba čoveka sa sve četiri strane sveta, ono se uvlači u njega ili je, bolje rečeno, jedan tanani odnos koji čovek održava sa samim sobom. Mitološko oličenje Ludila je, kod Erazma, tek jedna književna smicalica. U stvari, postoje samo različita ludila — ljudski oblici ludila: „Računam da ima onoliko kipova koliko i ljudi"; dovoljno je baciti pogled čak i na mesta najveće mudrosti i najbolje uprave: „Toliko je obilje oblika ludila u njima, i toliko ih se novih svaki dan rađa da ni hiljadu Demokrita ne bi bilo dovoljno da im se podsmehne." Nema drugog ludila sem onoga koje je u svakome čoveku, jer čovek je taj koji ga stvara u oda-

nosti prema samome sebi i putem zabluda u koje se uljuljkuje. „Filautija” je prvi među likovima koje Ludilo uvlači u svoj ples; ali to je stoga što su ti likovi vezani jedni uz druge izvesnim povlašćenim pripadanjem; privrženost sebi prvi je znak ludila, ali baš zato što je privržen samome sebi čovek i prihvata grešku kao istinu. laž kao stvarnost, nasilje i ružnoću kao lepotu i pravdu: „Jedan je ružniji od svakog majmuna, a sebi izgleda kao Nirej; drugi, čim je šestarom povukao tri linije, odmah misli da je Euklid; treći veruje da je Hermogen, a razume se u muziku kao magarac u kantar i krešti gore nego kokoška kad je kljuca petao kao zakoniti muž.” U tom uobraženom prihvatanju samoga sebe, čovek omogućuje svome ludilu da se javi kao kakva fatamorgana. Simbol ludila biće, od sada, ono ogledalo koje, ne odražavajući ništa stvarno, odražava potajno, onome ko se u nj zagleda, snivanje njegove sopstvene naduvenosti. Ludilo nije toliko u vezi sa istinom i svetom, koliko sa čovekom i sa onom istinom o njemu samome koju on može da opazi.

Otuda ono ukazuje na jedan potpuno moralan svet. Zlo nije kazna ili svršetak vremena, već samo mana i nedostatak. Sto šesnaest pevanja Brantovog speva posvećena su oslikavanju bezumnih putnika Broda: to su tvrđice, potkazi-vači, pijanice; to su oni koji se odaju razuzdanosti i razvratu; oni koji pogrešno tumače Sveto pismo, oni koji čine preljubu. Locher, prevodilac Branta, otkriva u svome predgovoru na latinskom, plan i smisao dela; reč je o tome da se ljudi pouče *quoe mala, quoe bona sint; quid vitia; quo virtus, quo ferat error*; a to šibajući, zbog svakom poznatog nevaljalstva, *impios, superbos, avaros, luxuriosos, lascivos, delicatos, iracundos, gulosos, edaces, invidos, veneficos, fidefrasos*... ukratko, sve ono što je čovek sam uspeo da iznađe kao nepravilno u svom ponašanju.

Na izražajnom području književnosti i filosofije, doživljaj ludila, u petnaestom stoleću, poprima, pre svega, pravac moralne satire. Ništa ne podseća na onu ogromnu najezdu koja preti i koja je opsedala maštu slikara. Baš naprotiv, nastoji se da se ona udalji; o njoj se ne govori. Erazmo skreće pogled sa te sumanutosti „koju Furije raspiruju iz Pakla svaki put kada puste svoje zmije”; on nikako nije želeo da izrekne pohvalu tim bezumnim oblicima, već „slatkoj varci” koja dušu oslobađa „njenih bolnih briga i prepušta je raznoraznim oblicima naslade”. Tim spokojnim svetom lako se ovladava; on pred pogledom razumnog razastire bez tajne svoje bezazlene čari, a ovaj se, zahvaljujući smehu, vazda drži na odstojanju. Dok su Bosch, Bruegel i Dürer posma-

---

trali sa same Zemlje, uvučeni u to ludilo koje su videli da izbija svuda oko njih, dotle Erazmo drži da je ono dovoljno daleko da čovek bude izvan opasnosti; on ga posmatra sa visine svog Olimpa te ako peva svoje hvale, to je zato što može da mu se smeje neugasivim smelhom Boga. Jer ludilo ljudi jeste božji prizor: „Ukratko, ako biste mogli taj beskrajn vašar da posmatrate s Meseca kao nekada Menip, izgledalo bi vam kao da gledate roj muva ili komaraca koji se svađaju, tuku, jedan drugom kopaju jamu, pljačkaju, igraju se, šale, padaju, umiru. I ne može se skoro verovati koliko vreve i tragedija mogu da izazovu tako sitna i tako kratkovečna stvorenja.” Ludilo više nije prisna neobičnost sveta; ono je tek jedan prizor dobro poznat neobičnom posmatraču; ne više figura *cosmosa*, već crta karaktera *oevuma*.

Ali okončava se istinski jedan rad koji će dovesti do toga da kritička svest uzapti tragičan doživljaj ludila. Ostavimo tu pojavu za trenutak po strani i pustimo da se u svoj svojoj ravnodušnosti istaknu ti likovi koji se u *Don Kihotu* mogu naći isto kao u Scudéryjevim romanima, u *Kralju Liru* isto kao u pozorištu Rotroua ili Tristana l’Hermita.

Počnimo od najvažnijeg, takođe i najtrajnijeg — jer još će se i u osamnaestome stoleću prepoznati njegovi jedva izbleđeli oblici: *ludilo usled nekog basnoslovnog poistovećenja*. Njegove odlike je, jednom za svagda, utvrdio Cervantes. Ali ta tema se neumorno ponavlja: neposredne adaptacije (*Don Kihot* Guérina de Bouscala igran je 1639; dve godine kasnije, ovaj je prikazao *Vladavinu Sanča Panse*), nova tumačenja pojedinih epizoda (*Ludosti Kardenija* od Pichoua jesu varijacija na temu „Odrpanog viteza” Sierra Morene), ili, na posredniji način, satira na fantastične romane (kao u *Lažnoj Kleliji* od Sublignya i, unutar iste priče, u epizodi *Žili d’Arvijan*). Varke se prenose od pisca na čitaoca, ali ono što je s jedne strane bila mašta, s druge postaje opsena; piščevo lukavstvo se, u svoj bezazlenosti, prihvata kao istinski lik. Naizgled, tu postoji samo laka kritika romana izmišljanja; ali, tik ispod toga, otkriva se istinski nemir zbog odnosa, u umetničkom delu, između zbiljskog i zamišljenog, a možda i zbog mutne veze između fantastičnog izmišljanja i opsene bunila. „Poremećenim uobraziljama upravo i dugujemo izumeće umetnosti; *Čudljivost* Slikara, Pesnika i Muzičara samo je uljudno ublažen naziv da se izrazi *Ludilo*”. Ludilo, u kojem su u pitanje dovedene vrednosti drugog jednog doba, druge jedne umetnosti, morala, ali u kojem se isto tako, pobrkani i uskomešani, čudnovato pomučeni jedni drugima, u zajedničkoj

varci, odražavaju i svi oblici, čak i oni najudaljeniji, čovekove uobrazilje.

Tik uz to prvo — *ludilo tašte uobraženosti*. Ali ludak se ne poistovećuje sa nekim uzorom iz književnosti; on se poistovećuje sa sobom samim, i to putem zamišljenog odobravanja koje mu omogućuje da prida sebi sve odlike, sve vrline ili moći kojih je lišen. On je naslednik stare Filautije Erazmova. Siromah, on je bogat; ružan, on se ogleda; i dalje okovan, on veruje da je Bog. Takav je oslobođenik iz Osime koji se smatra Neptunom. To je smešna sudbina sedam ličnosti u *Visionnaires*, Chateauforta u *Pédant joué*, M. de Richesourcea u *Sir Politik*. Neprebrojno ludilo koje ima onoliko lica koliko i naravi, težnji, nužnih zabluda na svetu. Čak i u krajnjim slučajevima, ono je najmanje preterano od raznih ludila; ono je, u srcu svakog čoveka, zamišljeni odnos što ga on održava sa sobom. Njime su obuhvaćene njegove najvećma svakidašnje mane. Obznaniti ga, to je prvi i poslednji element svake moralne kritike.

Svetu morala pripada i *ludilo pravedne kazne*. Ono nemirima duha kažnjava nemire srca. Ali ono ima i druge moći: kazna koju ono dosuđuje umnožava se sama od sebe u onoj meri u kojoj, kažnjavajući se, razotkriva istinu. Pravda ovog ludila jeste to da je istinoljubivo. Istinoljubivo pošto već i krivac, u pustom kovitlacu svojih priviđenja, oseća šta će, za sva vremena, biti bolnost njegove kazne: Erast, u *Melitti*, već vidi sebe kako ga progone Eumenide i osuđuje Minos. Istinoljubivo, takođe, i zato što se zločin skriven za oči svih drugih obelodanjuje u tami te čudnovate kazne; ludilo bezumnim rečima kojima se ne može gospodariti odaje sopstveni smisao, ono kazuje, u svojim varkama, svoju tajnu istinu; njegovi krici govore umesto njegove savesti. Tako bunilo Ledi Magbet otkriva „onima koji to ne bi trebalo da znaju” reči što su se dugo šaputale samo „gluvim ušima”.

Konačno, i poslednja vrsta ludila: *ludilo očajničke strasti*. Ljubav koja se izjalovila u svojoj prekomernosti, pre svega ljubav koju je obmanula neumitnost smrti, nema drugog izlaza do ludila. Dokle god je postojao predmet, luda ljubav bila je više ljubav no ludilo; prepuštena sebi, ona se produžuje u prazninu sumanutosti. Kazna za strast odveć predatu sopstvenoj silovitosti? Nesumnjivo; ali to je kažnjavanje, isto tako, i ublaženje; ono, nad nenadoknadivim odsustvom razliva sažaljenje zamišljenih prisutnosti; u paradoksu bezazlene igre ili u junaštvu bezumnih proganjanja ono iznova nalazi lik koji čili. Ako i vodi smrti, to je smrt u kojoj oni koji se vole nikada više neće biti rastavljeni.

To je poslednja pesma Ofelijina; to je bunilo Aristovo u *Ludosti mudraca*. Ali to je, iznad svega, gorko i blago ludilo *Kralja Lira*.

U Shakespeareovom delu, ludila koja se orodjuju sa smrću i sa ubistvom; u delu Cervantesovom, oblici koji se upravljaju prema oholosti i svim zadovoljenjima u mašti. No upravo su ta ludila visoki uzori koje njihovi podražavaoci izvitoperuju i obezoružavaju. A nema sumnje čak ni u to da su oni, i jedan i drugi, više svedoci tragičnog doživljaja Ludila rođenog u petnaestome stoleću negoli posmatrači kritičkog i moralnog doživljaja Nerazumnosti koji se razvija baš u njihovo vreme. S onu stranu vremena, oni produžuju s jednim smislom koji je na putu da nestane i čija će se nit moći pratiti još samo u tami. Ali tek ako se upoređi njihovo delo, i to što ono sadrži, sa značenjima koja nastaju u njihovih suvremenika ili podražavalaca, moći će da se odgonetne to što se, na tom početku sedamnaestog stoleća, događa u književnom doživljaju ludila.

Kod Cervantesa i Shakespearea ludilo uvek zauzima izuzetno mesto, u tom smislu što je bez pribežišta. Nikad ga ništa ne privodi ni istini ni razumu. Ono vodi jedino rascepu i, odatle, smrti. Ludilo, u zaludnim svojim rečima, nije taština; praznina koja ga ispunjava jeste „zlo koje prevazilazi moju praksu”, što reče lekar povodom *Ledi Magbet*; to je već potpunost smrti: to je ludilo koje nema potrebe za lekarom već samo za božanskim milosrđem. Blaga radost, kakvu je Ofelija na kraju našla, ne usklađuje se ni sa kakvom srećom; njena beslovesna pesma isto je toliko bliska suštini koliko i „krik žene” koji duž hodnika *Magbetovog* zamka objavljuje da je „*Kraljica umrla*”. Smrt *Don Kihotova*, nesumnjivo, događa se u jednom smirenom predelu koji se do poslednjeg časa nadovezuje na razum i istinu. Ludilo *Vitezovo* odjednom postaje svesno samoga sebe i, za njega samog, poništava se u gluposti. Ali zar je ta iznenadna razboritost ludila išta drugo doli „novo ludilo, koje mu je upravo udarilo u glavu”? Beskrajno preokretljiva dvosmislica koju, na koncu, može da razreši samo smrt. Rastrojeno ludilo može još samo da bude jedno jedino i isto što i pretnja svršetka; „pa čak i jedan od znakova po kojima nagađahu da bolesnik umire beše to što se od ludila tako lako prizvao razumu”. Ali sama smrt ne donosi mir: ludilo će ponovo likovati — bedno večna istina, s onu stranu jednog života koji se, ipak, izbavio ludila samim tim svršetkom. Njegov bezumni život ga, za ironiju, prati i čini ga besmrtnim samo sa njegovog ludila; ludilo je, još, neprolazan život smrti: „Ovde počiva strašni hidalgo koji je junaštvo tako daleko isturio da se prime-

tilo da njegovim preminućem smrt ne može da likuje nad životom.”

Ali ludilo, vrlo brzo, napušta te predele konačnog u koje su ga smestili Cervantes i Shakespeare; a u književnosti početka sedamnaestog stoleća zauzima, umesto toga, srednje mesto; tako ono tvori pre čvor no razrešenje, pre preokret no krajnju opasnost. Premešteno u ekonomiju romanesknih i dramatskih sklopova, ono dopušta ispoljavanje istine i smireni povratak razumu.

To je zato što se ono više ne razmatra u svojoj tragičnoj zbilji, u bezuslovnom rascepu koji vodi na onaj svet; već jedino u podsmehu sopstvenim zabludama. Ono nije istinska kazna, već predstava kazne, lažna sličnost, dakle; ono se može dovesti u vezu samo sa prividnošću nekog zločina ili sa obmanom jedne smrti. Ako Arist, u *Ludosti mudraca*, poludi na vest o smrti svoje kćerke, to je zato što ona nikako nije odista mrtva; kada Erast, u *Meliti*, vidi sebe kako ga Eumenide progone i odvlače pred Minosa, to je zbog jednog dvostrukog zločina što ga je mogao počiniti, što je želeo da ga počinii, ali koji, u stvari, nije za sobom povukao nikakvu istinsku smrt. Sa ludila je smaknuta njegova dramatična ozbiljnost: ono je kazna ili očajanje samo u oblasti zablude. Njegova dramatska funkcija opstaje samo u onoj meri u kojoj je posredi lažna drama: varljivi oblik u kojem su u pitanju samo tobožnje pogreške, neostvariva ubistva, nestanci viđeni za ponovna nalaženja.

Pa ipak, to odsustvo ozbiljnosti ne sprečava ga da bude bitno — još bitnije no što je bilo, jer ako ono i dovrhnjuje varku, varka se, pak, prekida od njega počev. U ludilu u koje je zatvara njena zabluda, ličnost nehotice počinje da razmrsuje potku. Optužujući se, ona, i protiv svoje volje, kazuje istinu. U *Meliti*, na primer, sva lukavstva koja je junak izređao ne bi li prevario druge, okrenula su se protiv njega, i on je bio prva žrtva kad je poverovao da je kriv za smrt svoga suparnika i njegove dragane. No u svome bunilu on prebacuje sebi da je izmislio celu jednu ljubavnu prepisku; istina se obelodanjuje, u ludilu i kroza nj, a ono, izazvano zabludom razrešenja, razrešuje, samo, istinsku zamršenost kojoj je, u isti mah, i posledica i uzrok. Drugim rečima, ono je lažna kazna za lažno delo, ali po sopstvenoj sili ono izbacuje na površinu istinsku teškoću koja tada odista može da se privede kraju. Pod zabludom ono prikriva tajni rad istine. Sa ovim dejstvom, dvosmislenim i središnjim jednovremeno, računa pisac *Bolnice ludih (L'Os-pital des Fous)* kada predstavlja dvoje ljubavnika koji se, da bi izbegli gonjocima, prave da su

ludi i skrivaju među bezumne; u nastupu tobožnjeg ludila, devojka, preobučena u mladića, pravi se da veruje da je devojka — što stvarno i jeste — govoreći tako, uzajamnim poništavanjem ta dva pretvaranja, istinu koja će na kraju pobediti.

Ludilo, to je najčistiji, najpotpuniji oblik *brkanja*: ono uzima lažno za istinito, smrt za život, muškarca za ženu, ljubavnicu za Eriniju, a žrtvu za Minosa. Ali to je, takođe, nepobitno najnužniji oblik brkanja: jer ono, da bi pristupilo istinskom razrešenju, nema potrebe ni za kakvim spoljašnjim elementom. Dovoljno mu je da svoju varku dotera do istine. Tako je ono, u samoj sredini sklopa, u njegovom mehaničkom središtu, u isti mah i prividan zaključak, pun nekog tajnog ponovnog započinjanja, i uvođenje u ono za šta će se ispostaviti da je izmirenje sa razumom i istinom. Ono obeležava tačku kojoj se, po svoj prilici, približava tragična sudbina ličnosti, i od koje stvarno kreću putevi koji vode pronađenoj sreći. U njemu se uspostavlja ravnoteža, ali ono tu ravnotežu zaklanja ispod oblaka varke, ispod prividnog nereda; strogost građevine krije se pod spretnim rasporedom tih nepravilnih žestina. Ta nagla živost, ta smelost pokreta i reči, taj *ludi vetar* koji ih, iznenada, protresa, prekida stihove, kvari držanje i gužva zastore — dok se konci drže mnogo čvršće, i samo tako — to je sušti uzor očne varke baroka. Ludilo je velika očna varka u tragikomičnim sklopovima književnosti preklasicističkog doba.

I Scudéry je to dobro znao kada je, u želji da u svojoj *Komediji glumaca* (*Comédie de Comédiens*) napravi pozorište pozorišta, svoj komad isprve postavio kao igru varki ludila. Jedan deo glumaca treba da igra ulogu gledalaca, a ostali, glumaca. Treba se, dakle, s jedne strane praviti da se dekor uzima za zbilju, igra za život, dok se u stvari, igra u istinskom dekoru; s druge, pretvarati se da se igra i predstavlja glumac, dok je u stvarnosti posredi, naprosto, glumac koji igra. Dvostruka igra u kojoj je svaki element i sam udvostručen, tvoreći tako tu ponovljenu zamenu istinskog i varke, zamenu koja je sama po sebi dramatski smisao ludila. „Ne znam — mora da kaže Mondroci u prologu Scudéryjevog komada — koja je današnja budalastost mojih drugara, ali ona je zbilja tolika da moram da poverujem da im je neka mađija oduzela razum, a ono što ja tu vidim kao najgore jeste to što oni pokušavaju da me nateraju da ga i ja izgubim, a i vi, takođe. Oni bi da me ubede da nisam na pozornici, da je to tu grad Lion, da je ono tamo gostionica, ovde loptalište, gde Glumci koji uopšte nismo mi, a koji mi ipak jesmo, prikazuju jednu Pastirsku igru.” U toj budalastosti pozori-

šte razvija svoju istinu: da bude varka. A to je, strogo uzeto, ludilo.

Rađa se klasicistički doživljaj ludila. Golema opasnost koja se ukazivala na obzorju petnaestog stoleća ublažava se, uznemirujuće sile koje su nastanjivale Boschove slike izgubile su žestinu. Oblici, sada providni i poučljivi, opstaju tvoreći pratnju, neizbežnu pratnju razuma. Ludilo je prestalo da, na granicama sveta, čoveka i smrti, bude figura eshatologije; tama u koju je ono uprlo bilo pogled i iz koje su se rađali oblici nemogućnog, raspršila se. Zaborav pada na svet kojim je krstarilo slobodno robovanje njegovog Broda: on više neće ići, na čudnovatoj svojoj plovidbi od jednog ovozemaljskog sveta do jednog drugog sveta, tamo; on više nikada neće biti ta bezuslovna međa u daljini. Eto ga privezanog, čvrsto, sred stvari i ljudi. Zaustavljenog i zadržanog. Više nije barka, već bolnica.

Jedva nešto više od sto godina po udesu ludih lađa, vidimo kako se pomalja književna tema „Bolnice ludih”. Tu svaka glava, prazna, u posao utonula i raspoređena, po istinskom razumu ljudi, govori, na primer, raspolućenim jezikom Mudrosti, protivrečnost i podsmeħ: „Bolnica Neizlečivih ludaka gde su, od tačke do tačke, izvedena sva ludila i bolesti duha, kako ljudi tako i žena, posao isto toliko koristan koliko i zabavan i neophodan za sticanje istinske mudrosti.” Svaki oblik ludila ima tu svoje uređeno mesto, svoja odličja i svog boga zaštitnika: pomamno i trambunjavo ludilo, označeno glupakom posadenim na stolicu, razmahuje se pod Minervinim pogledom; turobni melanholici koji tumaraju poljem, vuci usamljeni i pohlepni, imaju za boga Jupitera, gospodara životinjskih preobražaja; evo, zatim, „ludaka pijanica”, „ludaka spavaćivih i polumrtvih”, „ludaka izlapelih i prazne glave”... Sav taj poremećeni svet, u savršenom redu, izgovara, zauzvrat, *Pohvalu* razumu. U toj „Bolnici”, već, *zatvaranje* sledi *ukrcavanju*.

Savladano, ludilo održava sve privide svoje vladavine. Ono sada spada u mere razuma i rada istine. Ono, na površini stvari i u treperavoj svetlosti dana, računa sa svim igrama privida, sa dvosmislenošću istinskog i varke, sa celom tom beskrajnom, uvek krpljenom i uvek kidanom potkom koja spaja i u isti mah razdvaja istinu i privid. Ono skriva i otkriva, ono kazuje istinu i laž, ono je senka i svetlost. Ono odbleskuje; središnja i milostiva figura, uveliko prevrtljiva figura tog baroknog doba.



Ne čudimo se što ga tako često nalazimo u za-  
pletima romana i pozorišnih komada. Ne čudimo  
se što ga zaista vidimo u skitnji ulicama. Tu ga  
je hiljadu puta sreo François Colletet:

„Ugledah, u toj ulici

Jednog prostodušnika praćenog decom.

... Takođe se i divi tom ubogom đavolu:

Taj jadni ludak, šta bi da učini

Sa tolikim silnim dronjama?..

Viđao sam te raskuštrane ludake

Kako pevaju uvrede po sokacima..”

Ludilo oertava, u društvenom predelu, jedan  
dobro poznat obris. Iznova se, i veoma živo, uži-  
va u starim bratijama budala, njihovim svetko-  
vinama, skupovima i govorima. Rasplamsava se  
oduševljenje za ili protiv Nicolasa Jouberta, po-  
znatijeg pod imenom Angoulevant, koji se pro-  
glasio Knezom budala, naslov koji mu osporava-  
ju Valenti le Comte i Jacques Resneau: pamfle-  
ti, spor, parničenja; njegov advokat proglašava  
i potvrđuje da on ima „šuplju glavu, izlapelu  
bundevu, u kojoj nema zdrava razuma, čupu, ra-  
stureni mozak, te nema ni misli, ni cele daske u  
glavi”. Bluet d'Arbères, koji se nazvao Grofom  
od Dopuštenja, štićenik je Créquijevih, Lesdig-  
nièresovih, Bouillonovih, Nemoursovih; godine  
1602. on objavljuje, ili umesto njega drugi ob-  
javljaju njegova dela, u kojima on upozorava  
čitaoca da „ne zna ni da čita ni da piše i da to  
nikada nije ni naučio”, ali da ga je obodri-  
lo „nahnuće Boga i Anđela”. Pierre Dupuis, o kome  
Régnier govori u šestoj svojoj satiri, jeste, po  
rečima Brascambillea, „nad-luda u dugoj halji-  
ni”; on sam, u svome „Prigovoru na buđenje  
*Gazda-Gijoma*” (*Remontrance sur le réveil de  
Maitre Guillaume*), izjavljuje kako ima „duh  
izdignut sve do predsoblja trećeg stupnja me-  
seca”. A mnoge druge ličnosti prikazane su u  
četnaestoj satiri Régnierovoj.

Taj svet s početka sedamnaestog stoleća čudno-  
vato je srdačan prema ludilu. Ono je tu, u srcu  
stvari i ljudi, podsmešljivi znak koji meša ozna-  
ke istinskog i uobraženog, jedva se sećajući ve-  
likih tragičnih pretnji — život većma pomućen  
negoli obespokojavajući, podrugljivo komešanje  
u društvu, nepostojanost razuma.

Ali, upravo se rađaju novi zahtevi:

„Stotine i stotine puta dohvatao sam svetiljku

Tražeci u po bela dana..”

(Prevela s francuskog JELENA STAKIĆ)

---

STANISLAV ANDRESKI

---

# DRUŠTVENA FUNKCIJA BESMISLA\*

---

Čak i najpovršniji uvid u ljudsko mišljenje pokazuje da čovek nema urođenu sklonost ka tražanju za istinom, da besmisao i nejasnoća ne samo da nisu odbojni već da za većinu ljudi imaju neodoljivu privlačnost. Kao što ćemo tek videti, ima nekoliko razloga za to, ali je najvažniji sadržan u činjenici da jasnoća i logika nameću ograničenja našem mišljenju i sprečavaju ga da potpuno bude u službi naših želja, mržnji i hirova. Govoreći u nedovoljno određenim, ali podsticajnim frejdističkim terminima, logika i jasnoća su čuvari principa stvarnosti: oni sprečavaju da se tok naših misli povede za principom zadovoljstva koji nas usmerava ka maksimalizaciji duhovne opuštenosti na osnovu vere u ono što bismo želeli da je istina a bez obzira na činjenice.

Naše povodenje za principom zadovoljstva ne bi nailazilo na granice da nema potrebe za verodostojnim obaveštenjima koja se tiču našeg delovanja i koja nam omogućavaju da, njihovom pomoću, zadovoljavamo svoje potrebe. Stupanj na kome će naše mišljenje morati da napusti princip zadovoljstva u korist principa stvarnosti zavisiće od izraženosti i blizine neugodnosti koje nam stvarnost priređuje da bi otklonila lažne predstave o sebi. Neposrednost i blizina te odmazde zavisiće i od toga da li uspeh naših praktičnih poduhvata zavisi od ispravnosti naših shvatanja. Lakouman odnos prema strujama i grebenima pri jedrenju retko može da koristi, dok se i najapsurdnija filozofska shvatanja mogu neograničeno dugo zastupati bez ikakvih posledica.

Jedna od pogodnosti koju pribegavanje zbreći i besmislu pruža sadržana je u mogućnosti da

---

\* Stanislav Andreski, *The Uses of absurdity*, u *Social Sciences as Sorcery*, Penguin Books, London, 1974.

se oseća i javno ispoveda neko znanje koje se uistinu ne poseduje. Usko povezana sa tim je i primena smušenosti i besmisla kao sredstva za zaštitu onih nosilaca autoriteta koji ne poseduju prirodnu nadmoćnost koja se ispoljava kao obdarenost ili znanje: jasno i logično mišljenje je nalik na igru sa ustanovljenim pravilima u kojoj bilo koji razbarušeni sledbenik može da izazove i porazi Učitelja. Nasuprot tome u oblasti zbrke i apsurdna nema pravila igre koja bi dopustila poraz Učitelja i odbacivanje njegove Reči.

Zbrka i besmisao čuvaju ustanovljeni autoritet od uznemiravanja koje je posledica raskoraka između položaja tog autoriteta i prirodne lestvice obdarenosti i umešnosti, baš kao što odora čuva hijerarhiju od subverzivnog dejstva golotinje; u razodenujoj gomili niko ne može da prepozna feldmaršala ili nadbiskupa.

Dokle god autoritet ispunjava strahopoštovanjem, zbrka i besmisao će služiti konzervativnim tendencijama u društvu. Najpre, zbog toga što jasno i logično mišljenje vodi kumulaciji saznanja (razvoj prirodnih nauka je za to najbolji primer) a ovo, pre ili posle, dovodi u pitanje ustaljeni poredak. Nejasno mišljenje, pak, ne vodi nikamo i može biti dopušteno neograničeno jer na svet nimalo ne utiče. Drugačije rečeno, to mišljenje je suštinski statično — a to je povezano sa njegovim delovanjem u funkciji cementa društvenih grupa.

Mi posedujemo sklonost da odobravamo ono što nam je srodno, a da ne prihvatamo ono što je drugačije, osim ako ta različitost ne služi razmeni (dobara, obaveštenja ili polnog zadovoljstva). Ovu opštu odliku (koja se sreće kod životinja kao i kod ljudi) Frenk Gidings naziva „svešću vrste” a Gaston Botul predlaže termin „heterofobija” kao negativan pojam. Izraz „svest vrste” koji je prilično nespretnan, ne možemo, na žalost, da zamenimo grčkom reči „homofilija” zbog toga što se njome već označava homoseksualnost.

Da svi oblici heterofobije ne bi bili odbačeni kao iracionalni atavizam, naglašavam da su oni, u izvesnoj meri, neophodan sadržaj društvenog života: ovaj bi postao nemoguć ako ne bismo mogli da računamo sa predvidljivošću ponašanja naših bližnjih koje proizlazi iz izvesnog minimuma saglasnosti. I sama mogućnost opštenja počiva na onome što nam je zajedničko sa drugima, pa bez saglasnosti pojačane heterofobijom ne bi bilo ni jezika. Originalna shvatanja mogu se pojmiti jedino pomoću neoriginalnih elemenata koje sadrže, a potpuna originalnost (kada

bi i bila moguća) bila bi beskorisna zbog toga što niko ne bi mogao da je razume.

Štaviše, i neznatna originalnost izopštava mislioca iz ljudske većine i umnogome otežava zadovoljavanje njegove normalne težnje za društvenošću. Prorok ostaje izvan društva sve dok ne stekne sledbenike, a može se desiti da ostane bez njih ako zadrži sklonost ka inoviranju i pokušava da menja svoje učenje. To se retko dešava zbog toga što je (ostavljajući po strani teškoću dolaženja do novih ideja) prorok već dovoljno pretrpeo time što je bio izopšten, pa, konačno, nalazi zadovoljstvo u sledbenicima koji mu se dive i ostatak svojih snaga posvećuje osnivanju Škole koja ima nova, ali ne nužno manje kruta pravila.

Vera održava zajednicu u jedinstvu, a nesuglasice je razdvajaju. Kako logičko mišljenje vodi otkrićima koja nužno sadrže odbacivanje prethodno ustanovljenih (i često duboko ukorenjenih) mnjenja, ono narušava harmoniju jer ova ostaje neokrnjena samo dok svi pripadnici određene grupe nastavljaju da dele potpuno iste nazore. Svakako, ima tu još nečeg. Pošto je logičko mišljenje zajedničko svojstvo ljudskog roda, ono ne može biti upotrebljeno u funkciji brane koja ljude razdvaja. Drugim rečima, skupina ljudi koju odlikuje primena (i umešnost) logičkog mišljenja ostaje uvek otvorena. Proizvoljna dogma, nasuprot tome, služi razdvajanju vernika od ostalog sveta, a što je besmislenija to bolje deluje kao štit grupne kohezije. Nekonformizam u odnosu na veru obično vodi raskidanju društvenih veza i to objašnjava dugovečnost krajnje apsurdnih dogmi. To se odnosi ne samo na crkvene, već isto tako i na svetovne sekte kao što su marksisti i frojdisti. Ostaje se zajedno sve dok se drži doktrine, ali čim počne da se misli samostalno mora se istupiti iz zajednice što znači da je emocionalnim zadovoljstvom ispunjenoj solidarnosti i zajedničkom načinu života došao kraj. Pripadate li, recimo, noj levisi, u kojoj su i svi vaši prijatelji, i počnete da podozrevate da su Karl Otac i Vladimir Sin samo grešni ljudi, tada morate da suzbijete svoje bogohulne nazore ili da se suočite sa izbacivanjem iz kružoka kome pripadate — bez mnogo nade da ćete uskoro naći tako prijazno društvanje.

Žrtvovanje je oduvek smatrano najuverljivijim dokazom odanosti; njegov najčešći oblik pretpostavlja lišavanje neke od organskih funkcija, kao što je to slučaj sa celibatom ili postom. Od ne manjeg značaja je i žrtvovanje razuma — *credo quia impossibile* — što je tvrdnja neverovatnija čvršća je lojalnost koju njeno prihvata-

nje potvrđuje, Katolički teolozi to izričito tvrde i sasvim otvoreno kažu da ispovedanjem onoga što ljudskom razumu izgleda apsurdno vernik dokazuje svoju ljubav prema bogu. I svetovne sekte imaju slične mada ne tako izričite zahteve.

Iako su izvrstan materijal za očuvanje zatvorenosti grupe, proizvoljna i besmislena uverenja ne diskriminišu one koji nisu posebno obdareni razumom; logika (i njena primena, nauka) naprotiv, je dostupna svakome, ali samo u meri njegovih urođenih sposobnosti i mučno stečenog znanja — što znači da logika ima uticaja na samo mali broj ljudi.

Prirodne nauke nisu napredovale zahvaljujući opštem usvajanju razuma. Njeni teološki, klasicistički i metafizički protivnici nisu preobraćeni već istisnuti. Sva nekadašnja sveučilišta prihvatila su nauku prinudno; u većini zemalja, nauku su počeli uvažavati tek posle poraza nanetog oružjem čijoj je izradi ona doprinela. Ukratko, naučni metod je trijumfovao širom sveta zbog toga što je bio u službi onih koji su potčinjavali svoje protivnike koji se nisu služili naukom. Magija nestaje, ne zato što se smanjuje njen suštinski uticaj na ljudski duh, već zbog toga što ne uspeva da se suprotstavi sili koju je stvorila nauka. Iako su napuštene kao oruđe za kontrolisanje prirode, čarolije su i dalje efikasnije od logičkih dokaza u manipulisanju gomilom, tako da u oblasti ljudskog delovanja magija nastavlja da bude jača od logike.

Dovoljno je samo osvrnuti se na jezik politike da bi se videla prednost neodređenosti i nejasnoće u borbi za popularnost. U politici tajna uspeha leži u tome da se istovremeno bude na svačijoj strani i da se izbegnu obaveze koje postaju neugodne. Posebno značajne pogodnosti pruža doktrina koja omogućuje davanje oduška niskim nagonima kroz stremljenje za plemenitim idealom; sve uspešne i trajne ideologije moraju da računaju istovremeno sa niskim i plemenitim sklonostima čovečanstva, a to se može postići jedino u okrilju doktrinarne nejasnoće. U istoriji društvenih nauka može se razaznati ista sklonost a tu se sreće i jedan činilac čiji značaj raste sa porastom profesionalizacije: reč je o želji za nalaženjem lagodnog posla u okviru svoje profesije. Trenutno najlagodnije zanimanje je beskrajno tumačenje veoma poznatih tekstova; maglovitost i opskurnost tome pogoduju dok jasnoća i sažetost onemogućuju ovu radu. Autori koji (kao Hegel ili Huserl) pišu na nejasan i težak način, omogućuju velikom broju intelektualne sitneži da se posveti tumačenju onoga što je on *stvarno* mislio; pisci koji kao Dej-

vid Hjum ili Bertrand Rasl, potpuno jasno izražavaju svoje misli, ne daju mogućnost osrednjim intelektualcima da priskrbljuju sebi za život tumačeći ih naokolo te je zato i manja mogućnost da budu pretvoreni u totem. Tvorce duhovne magle čine slavnim intelektualci koji vešto koriste svoje parazitske sposobnosti.

(Sa engleskog preveo BRANIMIR STOJKOVIĆ)



---

DOBROSLAV SMILJANIĆ

---

# CRTEŽ MIODRAČA ROGIĆA

---

ILI LICE CRTEŽA I CRTEŽ LICA

---

Crtež Miodraga Rogića uvodi nas u jedan, moglo bi se reći apartan univerzum, specifične, najvećma geometrijski intonirane sanjarije, koja se izoštreanom vizuelnom i doživljajnom morfo-analizom izvornih veza i korespondencija uzdiže do nivoa pročišćene, fenomenološki samosvojne imaginacije koja misli. Ta fenomenološki škrtá, ejdetska imaginacija koja misli, ozbiljna u svojim zahtevima i zrela u dometima, toliko je zaokupljena onim što misli da dostiže intenzitet racionalnog pijanstva, ili, možda bolje, intenzitet smirene, lucidne i strogo kontrolisane likovne ekstaze. Kad to kažem onda u isti mah mislim i na ono što je suštinski problem moderne umetnosti, a možda, *mutatis mutandis* (gledano sa nivoa moderne), i cele umetnosti prošlosti, naime na ekstatiku likovnosti, na sam likovni fenomen i medijum kao takav, u kome, svakim bitnim delovanjem i delom, naše bitisanje progovara u nadmašujućoj ekstatičnoj biti. Opozitni termini, po konvenciji isključivi, suseduju ovde u uzajamnoj sprezi i pretpostavljanju baš zbog izuzetnog, protivrečno složenog Rogićevog postupka koji je nošen aktivnim jedinstvom naizgled heterogenih vrlina, naime sposobnošću da se asketom gotovo herojskom, u sprezi komprimovane emocije i nepodmitljivog znanja, sa jedva nekoliko krucijalnih poteza, dostignu maksimalne koncentracije izraza kada se sve zone i slojevi nude značenjima. To se može objasniti tipično rogićevskim paradoksom: već prva impresija u dodiru sa njegovim delom, kao da obnavlja morfogenezu tog dela, i umesto bar privida krajnje šturosti, donosi *in ultima linea* neočekivano vizuelno i značenjsko bogatstvo što ga u svakom trenutku simultano izručuju sve tačke supstancijalnog prostora na koje na-

vire isti život. Naravno, snaga Rogićeva crteža ne „hvata” odmah, njihova opora poezija ne pleni oko sviklo na estetizantna fili-grananja, ta tiha voda što breg roni, — ako je već reč o osvajanju, prvo osvaja duh pa onda oko, budući da računa sa budućnošću i budućom dejstvenošću vlastitog izraza: stoga, dok pokušavate (ako danas za tako nešto još ima dobre volje) da ga njim samim osvojite za sebe, vi neosetno, gotovo podzemno bivate osvojeni, vaš otpor bukvalno svladan, i to ne toliko i neposredno pred crtežom ili slikom koliko kasnije, nakon nekog iznenadnog, intimnog razrešenja i sve češćeg, da li slučajnog, sećanja na tu resku vizuelnost, sećanja ili plime postojanja što se diže i plavi mentalni prostor sve do one unutrašnje izvesnosti kada iščeznu smetnje na vizuelnim vezama, a inicirana imaginacija konačno odgovori i otpočne igru razmene ravnopravnih suština i značenja u istom, ne formalnom, nego formativnom ključu. Tada je Rogićev crtež otvoren.

Kao odskok ustranu, u postrančenost od aktualnih stilistika i dosetki koje ne mogu da se zasnjuju u sebi, Rogićev crtež (isto tako kao i njegovo slikarstvo) rešava svoj beskonačni zadatak likotvorenja nepoznatog lica sveta, odgoneta likovnu misteriju prizora, vaspostavlja prostor kao aktivnu duhovnu relaciju, opeva osujećeno dostojanstvo tela.

Daleko od toga da bude kolekcija slučajno rasutih znakova, njegov crtež je izraz volje za rekonstitucijom osnovne armature vizuelnosti, za organskom ali otvorenom strukturom u kojoj se vrši prigušena razmena napona, razmena što ritmizira u saodredničkom i kohezivnom odnosu sve plohe, segmente i linije, sav rasuti arhipelag beline, „označeno” i „označujuće”, i gde nema neaktivnih mrtvih zona, no samo različitih i kontrastnih intenziteta. Poreklo ove moderne, produktivne volje izvire iz subjektiviteta koji vidljivom svetu ne pravi dvojnika, ne podvostručuje ga da bi se još jednom videlo ono što već jeste, već čini vidljivim prisustvo mogućnog Drugog (epifanija Drugog), autentičnog sveta u svetu crteža u kome svaka, ljudski telesna, raščinjena, suvišna i ispuštena stvar, svako biće, svaki „grafizam” zauzima svoje suštinski pripadno mu mesto i dodaje svoj deo smisla i značenja otelovljenoj celosti fragmentiranog postojanja. Sve što u crtežu ne radi na ovom zadatku izostavljeno je. Sve što je našlo svoj „azil” u koordinatama jedinstvene morfologije neizvesnog ali apsolutnog, i drugačijim vremenom izmernog prisustva, svoju izvesnost zasniva na mogućnosti intencionalnog uranjanja u heraklitovsku reku likovitosti, u aporetiku egzistencije,



sa vazda novom evokacijom onoga što svoju egzistenciju izvlači iz sebe i postavlja na sebe, a svaku sličnost čini tek aposteriorno mogućnom. Ali evokacija u estetičkog subjekta kakav je Miodrag Rogić nije odslikavanje ili produžavanje i prevođenje u *imago* dovršenog pozitiviteta konvencijama podražavalačke tradicije, niti cesija „posmrtnoj maski” estetičkog „idola” koji se zove „naša stvarnost”, ma koliko da ta maska autoritarno i koruptivno, u vidu kriterija, nameće realističku obmanu kao matricu istine, mehanički otiskivanu sa tog iscerenog lica osiguranim trikovima protokolarne tehničke demagogije, već je to pokušaj da se ono po sebi, koje još ne postoji, „Još ne pa ipak već” (H. Broh) otelotvori u vibrantnoj strukturi, gde se u izvornoj istovremenosti nastanka venčavaju senzualna *hyle*, intencionalna *morphé*. Prema Rogićevim crtežima i slikama ne može se zaključiti da postoji neki drugi svet nezavisan od njih, već samo da je u njima mogućan. Svet se zapravo konstituiše *ad oculos* tek u aktu crtanja ili drukčije, ovaj mogući svet ne postoji, i nevidljiv je, nezavisno od akta crtanja. Stoga bi tematski i motivski poredak u Rogićevom opusu trebalo shvatiti višeznačno i uslovno, kao podsticaj i pretekst za pitanje o ljudskom svetu na koje se odgovara svojom verzijom, konačno, kao autonomnu predmetnost, a figuraliku kao figuraliku sveta samo utoliko ukoliko mu prethodi, budući da svakim delom svet iznova počinje (na početku valjda i /reč/ beše delo) i po prvi put se javlja, osvetljen, i vidljiv u novom optičkom ključu. Motivski i tematski krugovi u Rogića su inscenacija epifanije, morfološki registri ekspresije u kojima se otkriva unutrašnje, ne napuštajući spoljašnje kao uvod u delo i izvod iz njega. Odnos spoljašnjeg i unutrašnjeg je prožimajući odnos opažajnog i smisaonog, predstave i interpretacije, znaka i značenja u napregnutoj komplementarnosti oprečnih trenutaka koji drže na nogama duhovnu tišinu crteža. Rogićev crtež je miran i budan, elementaran i bogat, asketski i dovršen, pun neke statičke napretnosti, ali i neprekidnog unutrašnjeg rada i sleganja. Uopšte uzev, Rogićev crtež je složeniji nego što bi se u prvi mah to reklo. U prvom planu to je crtež reda, proračuna i redukcije, crtež dekartovskog mentaliteta. No, oštrij pogled i dublje poniranje otkriće i nešto drugo što pripada pravoj prirodi crteža, a pre svega onu „unutrašnju daljinu” (A. Mišo), samou i uboštvu, izmicanje i svest o izgonu iz koje je još mogućan govor, a zatim *liniju* koja nikako ne ide onako kako bi je povukao neki drugi majstor, liniju paradoksalno detinjastu i mudru, i mudro detinjastu; ta linija je proizvod poznih časova jedne kulture koja gubitke smatra

svojom ostavštinom, a usamljenost svojom odlikom, ona je bespovratni putnik samac na putu kojim ne hodi niko, neobasuta pobočnom pratnjom, bez šrafiranog i mrežastog fona i okoliša — ona je i putnik i njegova senka istovremeno, dakle, bez senke i senčenja. Ipak pada u oči da bezmalo svaki od ovih crteža, uzet ponaosob, uprkos namernoj suvoći nacрта, osobenoj i strogoj strukturaciji, reskom segmentiranju i kontrastiranju ploha i svođenju, čak oporom, na jednostavnost ideograma, ne deluje ni mršavo ni razbijeno, — naprotiv, Rogiću najčešće polazi za rukom da aktivira sve duhovne i emotivne potencije koje u motivu postoje. Sasvim je razumljivo da će pod lupom analitičke imaginacije (usuđujem se na ovakav spoj) kakva je Rogićeva, glavni izazov i cilj, u krugu privilegovanih i opsedantno variranih tema i motiva, biti oni mogući i nepredvidivi protoci neprotokolisanih sila što emaniraju prostor kao neko ontološko zaleđe koje povratno iziskuje formu. Ta oblikotvorena ontologija efektivno *nevidljivog* produbljuje horizont nenamirenog, onog što je ispušteno da ne bi bilo izgubljeno, stavljajući pri tom svesno u zagrade varljivo uzdanje da je amorfnost ishod i kolevka slobode, i da sve izgubljeno eshatološki čeka da iz te nesvetovnosti bude interpretativno nakalemljeno i upisano u ličnu sliku sveta. Rogić oseća da su apersonalnost, amorfnost, anonimnost, zamenjivost, efemernost, potrošnost itd. sinonimi, pustinja bez znaka koja ne poznaje ništa lično (a umetnost je uvek lični govor iz kolektivnog iskustva), u toj nemoj, bezličnoj opštosti rasipa se svaka mogućnost ontičke supstratizacije lika; ona liči na slepu prirodnu neumitnost, iz nje duva akosmički vetar što razvija svako JAstvo, svaku diferenciju, disocira svaki identitet, suspendira svaku igru. Amorfnost je zamrznut ritual nemosti, produžena sveopšta ravnodušnost postojećeg, dezinfikacija duha, emfaza predaje, odsustvo stvarne jeze pred čudovištem postvarenja. Izgon subjektivnosti iz znaka i svakog znaka qua znaka u kome bi se reflektirao tvorački individualitet *vis à vis* njegovog realnog raspada u realitetu, i realiteta samog, tamo je noseći stilski princip, a likovno-značenjska organizacija dela nadomešta se nominalnom promocijom proizvoljno priređene, duhovno neutralne činjenice sa kojom kompozici-ona invencija presahnjuje, a organsko-estetičko jedinstvo umire. Kura mršavljenja progredirala je danas u prohibitivnu bolest: traumatski šokovi radikalnih raskida, uz rizik iskakanja iz samog medija, nagrizli su ideju dela i estetičku refleksiju o njemu isto toliko koliko su ohladili unutrašnju magmu, delotvornost i formativni princip dela. Pravo da se bezishodno transgredira tradicija, to jest medijum samog fenomena, plaća se statusom nepolemičke i netradirane izop-

štenosti i marginalnosti: dijalog sa vremenom izvrgava se u monolog pred vremenom, ili još pre, u ćutanju pred vremenom. Purificirano delo, ogoljeno spolja i ugašeno iznutra, svodi se na postvareno prisustvo među stvarima, iako mu je stvarni zadatak da postvarenost prekorači. Istanjenost dela na praznu površ odvela je u krajnju površnost, borba protiv realnog privida u privid realne borbe: *summum ius* postaje *summa iniuria*.

S onu stranu alternativa koje to više nisu, sa iskustvom nataloženim takoreći u infrastrukturi njegove optičke inteligencije, sa svešću o igri u kojoj je lakše promašiti nego domašiti, Rogić veoma odvažnim darom iskušava dvorogo načelo svoje likovne ontografije: s jedne strane, meri zasnivajuću snagu krte linije porinute u besprostor, s druge strane, vrši jednu transfuziju vida, osporavajući, u produžetku Kjerkegorove sumnje, apriornost i neprikosnovenost očevidnosti: u sveopštoj, bezličnošću obeščašćenoj istoriji istog i njegovih uni-formi, ništa ne postoji uprkos očiglednosti, ništa ne dokazuje svoje postojanje, ako nije radikalno i delotvorno otcepljeno od automatizma navike, ako duž celog našeg bivstvovanja nije ono *drugo* i *drugobivstvo* u kome se sabira izvorna svežina onog jedinstvenog prisustva što sebi biva savremeno.

Po svemu sudeći, Rogić neprekidno rešava jednu intimnu zagonetku, principijelno pitanje mogućnosti samog likovnog jezika kao takvog, likovnog pisma, takoreći. On kao da se svakim svojim delom, svakim potezom pita: kako arhaizmu izvesnih medijumskih formi likovno arhetipskih vratiti autentičnu punoću i prvobitnu, formativnu snagu iskona, budući da umetnost, uprkos snažnim tendencijama njihovog sveopšteg praznjenja i skrućivanja, ne prestaje da te forme, kao formalni *a priori* predmetnosti, čini iznova mogućnim i novim. Reč je naime o pra-obliku, obliku-paradigmi, formi-motivu ili o formalnom motivu, rečju, o nacrtima, matricama, deskriptibilima ili deskriptuensima „neegzaktog aspekta konkretnog sveta” (po Levinasu), koji, apstraktno uzev, spadaju u vizuelnu leksiku, u tradirani rečnik likovnog medijuma, u svet percepcije kome, zarad digniteta ljudskog života, po Levinasu: „treba pripisati primat u svoj njegovoj neegzaktosti”. Pitanje je, međutim, koje se najčešće svesno ne eksplicira, kako u likovnoj analitici opstanaka tematizirati te forme, kako ih iznova oblikovno postaviti u neponovljivom singularitetu, kako ih učiniti delotvornim da iza empirijskog vida stvari otkriju njihovu stvarnu likovnu suštinu. U tom krugu suština i zračenja, identičnosti i razlika kojima se svaki umetnik bavi, čovek je sa svih strana okružen ogledalima, dakle

samim sobom, to jest svetom, ili svetom dvojnika kao dvosmislenim oblicima fragmentiranog unutrašnjeg prostora. U tom krugu začinju se i Rogićeve forme, naizgled čudljiv rad što zbližava i udaljava, sažima i razbacuje, premešta i obara prostore, još toliko prozirne da se na njima i kroz njih, poput negativa, može odčitati suvi žig čoveka, kao nužna struktura, lik-eidos, užasno miran i zagonetno nem. Taj lik je veliko stecište relacija i referencija koje po njemu, u njegovom unutrašnjem prostoru, bivaju moguće kao odjeci, dugi da dosegnu ono što izmiče — konačnu bezimenost; no to venčavanje bezimenosti i oblika (Rogićevi crteži nemaju imena). skrivenog i manifestnog, u čvrste, energične forme, ne jemči da je formalno jedinstvo nedvosmislena unutarnja nužnost: prejaka, muževna nepomičnost likova i svega što već dokučivo ulazi u vidljivi dijalog sa vlastitim nastankom, predstavlja samo disciplinarnu kognitivnu pratenziju i problematičnosti svakog pomirenja u crtežu. Neoproblematična je samo likovnost tog pomirenja. Time se jedno osobeno likovno rešenje, empirijski iluzorno, pretvara u suštinsku, kritičku činjenicu prema realitetu. Kad je reč o Rogićevoj umetnosti u celini, onda je to kritičnost ontološkog reda, a druga i nije mogućna tamo gde se ne prakticiraju moći suđenja, ukoliko se, naravno, ne želi ilustrovana priča ili strip. Ali baš zato što se ne trudi da ilustruje neku apriornu tezu, da propagira neku ideju, čini se da nema *samosvesnijeg* crteža od Rogićevog: on je totalno pounutranjavanje i osveščivanje mogućnosti sveta, likovita budnost pred njim kao nedostatkom. Naravno, ne radi se tu o nalepljenoj intenciji, o doktrinarnom predumišljanju, već o mogućnom konsekventiranju; intendirana je samo bitna stvar, to jest likovitost samog predmeta. Likovno *a priori*, likovno kao takvo, bitni je movens i motiv imaginativne i ideativne aktivnosti Rogićeve linije; ali ga to likovno ne udaljava, već približava „predmetu”. njegov svet i počinje prisustvom i posredstvom stvari, on beskonačno otvara prostore za njih i u njima, a to ovog umetnika drži u prisnom produktivnom dosluhu s vitalnim izvorima inspiracije i percepcije. Njegov vizuelni *cogito*, kao *cogito* čiste vizuelnosti, ne vodi pukoj reprezentaciji pojavne posebnosti i raznolikosti objektivnog, iako su mu posebnost i raznolikost objektivacije vrhovna svojstva, već jednoj muzički variranoj temi arhetipalne vizuelnosti konkretije, ili još bliže, imanentnim formama iz kojih mogu izaći sva bića bez imena. To znači — biće je tamo gde je njegov izraz, i samo utoliko ukoliko je izraženo, dakle uvek negde u izrazu, kao što je, i za Rembo, pravi život negde drugde, gde se spajaju život i umetnost, pevanje i postojanje. Rogić pronalazi svoj osoben izraz i transcendentalne

parametre tog izraza u polju eminentno likovne teleologije, između ili izvan pukih binarnih opozicija (na primer: idealna prepoznatljivost / poznata realnost), ambivalentno vezan za stvari uzajamnošću spontane odbrane i odbijanja, likovne evokacije i polemike. Suparništvo s realitetom, rascep na ja i ti, na polemički subjekt i izazovni objekt, koji je toliko udaljen da spoznati ga znači ponovo ga postaviti, što je samo dokaz da likovno saznanje ne razara već postavlja. Likovno formirati to ambivalentno jedinstvo za Rogića je bitan zadatak, pa iako on nije nov, slika i forma tog jedinstva mora biti nova kako bi uopšte svet mogao biti nov, kako bi upravo novina te forme ili forma te novine „izvršno podstaknuta *nečim*, mogla, najposle, da bude ispunjena svojim povratkom” (Žak Derida). To jedinstvo koje se više spontano ne daje nije stvarna celina: onaj ko traži formu tog jedinstva postiže doduše formalno jedinstvo fragmenata, jer se celina reprezentuje celinom fragmenata; druga nam, nakon izgubljene celovitosti, i nije dana. Međutim, lako je dokučiti da forma „ispunjena svojim povratkom” nije recidiv onoga što je već bilo ili što aktualno već jeste — puko predvidljivo ponavljanje, nego forma-feniks, eksplozija novog nastanka bića, sam čin stvaranja onoga što njome prvotno nastaje na čistini izvorne za-danosti, u nerazlučivoj, lavirintskoj igri imaginacije i percepcije. Ta igra je kod Rogića, po pravilu, na liniji pretežno geometrizovane, arhetipalne sanjarije oblika, oblika bića, a biće sanjarije ima uvek oblik budućnosti ili budući oblik. Jer biće sanjarije ne ide samo iznad i ispred vremena i stvari, nego se u isti mah spušta i u koren vremena i stvari. Oba smera: *iznad* i *ispod* imaju jednu ishodišnu tačku: novu telesnost sveta, novu viziju telesnosti sveta, koja se diže sa dna njegovog izvora. Rogićevo pod-površinsko silaženje u to produktivno dno, u arheologiju nekog bitnijeg pamćenja, njegovo zalaženje u neiskustvena polja drugih mogućnosti, ruko-vođeno je žudnjom da se od iskonske materije iščupa nešto DRUGO i DRUGAČIJE izrazi „s obzirom na Nikada” (Malarne), različito od onoga što se s obzirom na Nekada i Sada nudi izražavanju; tako se, u preokretu, sve stvari vraćaju na nulti stepen beskonačnog početka, u predvizuelno, u sferu netaknutog, gde linija aneksira nevidljivo, a njen zvuk dotad neprostrte prostore odjeka. Objektivacija ove žudnje nije izuzetnost u izuzetnosti likovne istorije, ali je *conditio sine qua non* nadživljavanja i opstanka u njoj. Rogić je u svom iskustvu iskušao održivost i pretpostavke novog, samosvojnog stilskog koncepta, stresajući konvencionalne poštapalice šegrtovanja, kloneći se kao retko ko zavodljivih sofistika forma, estetizantnih napirlitanosti, lažnih školjkica, konjunkturnih simulacija, sankci-

onisanih replika i motivsko-tematskih ulagivanja osveštanom ili sezonsko-avangardnom ukusu. Logično je, međutim, da je to moglo i moralo u početku izazvati izvesne nesporazume i nedoumice, pa čak i sasvim oprečna mišljenja o karakteru i ishodu Rogićevog pokušaja. Radikalna redukcija likovno-tehničkog instrumentarija, skraćivanje i zgušnjavanje izraza, potpuno osamostaljivanje ali i disciplinovanje linije kao dominantnog faktora ekspresije, denunciralo je jednu filozofiju askeze koja bi se mogla sažeti u devizi: žrtvovati mnogo da bi se dobilo više. U ovom prostoru rizika, naravno, niko ne garantuje da ne bi moglo biti i obrnuto: žrtvovati mnogo da bi se izgubilo još više. Ali Rogić očigledno nije sklon da kalkuliše, da veristički opisuje ili da tačno otiskuje neke stvari, on hoće samu stvar, njenu likovnu suštinu; on uopšte ne želi ni da je prevodi, on hoće da je pogodi i dokuči. Otuda on oslobađa liniju njene isključivo empirijske, opisne funkcije, jača njene duhovne i emocionalne naboje, a pre svega njenu likovnu vrednost kao plastičnog fenomena čije dejstvo ponajviše izvire iz kontrasta sa okruženjem i osobene gestuoznosti. Prema tome, kod Rogića nije reč o askezi radi askeze, o samovoljnoj asketskoj pozi, već o metodičnoj askezi, koja, reklo bi se, u sebi nosi hedonističke motive i zadnju misao o naknadnim darovima. Otuda odricanje u umetnosti nije isto što i lišavanje u životu: u umetnosti — odricanje je negacija i prevazilaženje (poznatog), mogućnost (ontizacije novog) „s obzirom na Nikada”; u životu — „svako ko se odriče daje od svog života više nego što mu se vraća, više od života koji brani” (Adorno).

Ako je, dakle, u pitanjima umetnosti išta jasno, onda je, bar mi se tako čini, jasno to da nijedno delo ne nastavlja prošlost iako je nemoguće bez nje, da ono ništa ne nastavlja iako sve pretpostavlja, da uvek počinje iz temelja iako je samo bestemeljno, najzad, da svako delo mora biti neponovljiva celina kako bi se celovito reklo ono što i dalje ostaje da se kaže. Stoga se umetničko delo ne može „umotati” u formu, budući da je njegov nastanak zapravo formiranje, te je govor o formi uvek govor o delu, jer je ona živa i stvarna celovitost koja sve što sadrži, sadrži sama po sebi.

Šta dakle u ovom kontekstu treba da znači Rogićeva askeza? Ekonomiju forme? Estetsko isposništvo? Ili možda posezanje za onim koncentracijama izraza kad reći jedno znači reći sve? Najverovatnije, ona znači izostavljanje i zaborav onoga što svi znamo da bi se učinilo vidljivim ono što samo on zna. Drugim rečima, askeza je ovde imanentno načelo imaginacije, prethodni

rad obavljen u pod-svetu vidljivoga, čistota žrtvovanja koja drži do bratstva sa stvarnim utoliko ukoliko bitna vidljivost uništava liciderske površine lažne stvarnosti. Taj besprostor pod-sveta, gde se otkriva praznina i početak, nagoni nas da osetimo našu van-isturenost, ono „Nigde nema ostanka” (Bleiben ist nirgends), posle čega tek prekoračujemo pragove izvanjštenosti i marginalnosti bivstvovanja. *In nuce*, askeza je kod Rogića svođenje ili izvođenje svega na budnu liniju koja otvara: s jedne strane vidike, s druge ponore. Snagom svojih formi ona ih drži u ravnoteži. Ona prolazi između svetova koji svoju svetovnost dobijaju od nje, a sva bića dubinu bez grafičkog izdublivanja prostora. Najjednostavnije, Rogićeva linija oseća potrebu za postavljanjem prostora i zato mora da ga otvori, da ga supstancijalizuje i održi. Ovaj prostor ne izražava stvari, on se izražava stvarima. Ali zato tonaliteti i treperenja svetlosti unutar crteža akcentuiraju i opravdavaju u svim stvarima njihov geometrijski aspekt kao dominantnu notu izraza. Izraz je statičan u smislu postojanog oblika i oblikovanog postojanja. No linija, koja je unela inicijalni drhtaj u ove oblike pretvorila je sve površi istovremene istovetnosti u složeni relacioni sistem koji dinamično obnavlja već naveštena značenja. Pulsaciju i ritam u tu „mirnu i nepomičnu manifestaciju” (Apoline-rova definicija slike), u igru unutrašnjih korespondencija crteža, investira linija inherentnom merom, konsultujući vlastitu etiku i demijurgiju na nepredvidljivom putu ka delu, putu iskidanopovezanom sinkopama, belinama i tačkicama, na kojem i mi, namamljeni, komplementarno nastavljamo i sa-učestvujemo u istoj težnji i zamišljanju: u istoriji samog crtanja i crteža.

U morfološkom, tematsko-motivskom pogledu, Rogić ima nekoliko privilegovanih krugova. Bez suviše pedanterije i cepidlačenja (jer sve klasifikacije su, manje ili više, Prokrustovi kreveti), mogu se izdvojiti tri glavna kruga.

Prvi krug: LICA (bezbroy studija u anfasu i profilu, ili možda, jedna jedina studija u bezbroy varijanti).

Drugi krug: PREDMETI SVAKODNEVNE UPO-  
TREBE (tzv. mrtve prirode).

Treći krug: PRIZORI (igre — ples i košarka; ansambli, orkestri, solisti, muzički instrumenti).

Dalja analiza obaviće se, formalno, u prvom krugu.

U sredstvima i tehnicima: najfrekventnije su bela, crna i voštana kreda, a u kombinaciji se još susstiču: tuš, četka, pero, olovka, tempera, zatim

laviranje, — sve u raznovrsnom prepletu, uz puno saglasje i adekvaciju sredstava i vizije, tehnike i „metafizike“. Naglašavam ovaj moment saglasja i adekvacije zato što to nije mehanička simbioza različitih tehnika kao opšteg oblika aktivnosti, kao neke izdvojene, pozitivne sile koja se može izlučiti i uposebiti u samostalnu funkciju. Ako je svaka aktivnost vrsta tehnike, to jest tehnička, ako u sebi nosi inherentnu meru kao delatan način manifestovanja, onda tehnika nije poseban oblik aktivnosti, kako bi rekao Frankstel, nego vid posebnosti svih aktivnosti. U tom diferentnom smislu umetnost je uvek tehnika, tehnika kat'egzogen. Tehnika = rukopis, tehnika = pro-iz-vođenje, tehnika = vizuelna artikulacija, što i daje legitimitet tezi da tehnika denuncira metafiziku.

Ali, vratimo se već naznačenim tematsko-motivskim jezgrima Rogićevog crteža, onim opsedantnim formama koje se javljaju i nameću silnim varijacijama kao duboko motivisana ekspresija, preokupacija i privrženost. Tolika asocijativna razuđenost nekoliko povlašćenih tipova figurale navodi na pomisao da je u pitanju traženje *jednog*, jedinstvenog i apsolutnog, ali da se kroz sva iskušenja i sublimacije dokazuje kako to neodređeno *jedno* svaki put je *drukčije* određeno, ili određeno *drugo*, po sebi i za sebe autentično biće, kome ništa određujuće ne prethodi, jer nastaje iz ničega, tako da ono *a priori jedno* biva *a posteriori drugo*, ili množtvono jedno-drugo, ukratko, neponovljivost ili neponovljivo biće. Izbiti na put te neponovljivosti znači uvarđati put bivanja svih vidova bića, ali taj put nikome nije osiguran. Izmicanje onog *jednog*, apsoluta vizije ili vizije apsoluta, sifizovska je inspiracija koja čini da se sve što je bilo i što jeste *zaboravi*, da bi se uopšte iznova moglo početi i biti. Taj aktivitet ekspresije neprekidno izražava, odnosno stvara suštinski *jedno* na suštinski *različiti način*.

Pogledamo li sada Rogićevu seriju ljudskih glava ili lica, svejedno, bićemo u prvi mah iznenađeni. Jedan, reklo bi se, šematizovan motiv, u beskonačnim varijacijama i naizgled bez uočljive ideje, javlja se u analizi kao volja za *jednim* koja se smiruje u raznolikom a ravnopravnom *mnoštvu tog jednog*, prethodno nedanog, kao venac autonomnih, uvek drugačijih, likovno-ontičkih mogućnosti tog vanlikovno nemogućeg *jednog*.

Gde onda tražiti izvore takve motivacije koja ne polazi bukvalno od likova (i stvari) već ide ka kolevki svih likova (i stvari), pretvarajući dah i treperenje nevidljivih imanencija u vidljivu stvar, u apsolutno postojanje. Ako oblikovanje ovih lica nije sećanje na ovo ili ono realno lice,



onda motivacija nužnim načinom izvire iz pred-o-sećanja likovitosti ljudskog lica, koja, dokučena jednom, odjednom prethodi svemu što u toj likovitosti biva. Lica, nastala, reklo bi se, na jednostavan, na dečiji čist, na strašno ozbiljan način, počinju da žive u svom paradoksnom identitetu: mirna, sablasno realna, nadrealno budna, dijabolična, prozračna, statična, jasna, nečitljiva, apstraktna, tajnovito tačna, fantomski normalna, zagonetno zatvorena, nemo rečita, familijarna, slična, srodna, stroga, daleka, spiritualna, ničija, blaga, prototipski nova, izgubljena i nedužno zamišljena kao deca ubijenog kralja, i tragična koliko to i čovek može biti. ovi crteži, ova lica odbijaju svaku puku sličnost ali snažno upućuju na ljudsko srodstvo, žive za sebe, ali se međusobno omogućuju, puna su tišine ali u njoj čujemo šum vlastitog postojanja, nemaju poruku ali pucaju od neke vizuelno-ideativne napetosti, posredno nam stavljaju lice u zadatak, ali je i bezličnost trenutak njihove neposredne autentičnosti. Nema sumnje, to govori o lucidnosti i oštrini optičke inteligencije njihovog autora, koji često vuče naš pogled tamo gde je izostavio da povuče crtu, koji često urušava u crtež usove beline da bi nas iza prve linije još jače zaskočila teskoba. Rogićevi crteži lica su vrhunac vizuelne analitike i asketske sublimacije. U njima je sve vizuelno jasno i stoga sve zbunjuje. Sama jasnoća se pretapa u zagonetku. Ona postaje problem. Konačno, kakva je to jasnoća? I šta je to najzad jasno u tim crtežima, a što ne bi bilo očigledno prostiranje linije, semantizam beline i svetlosti, ili što ne bi bilo prvo punoćje oka, iza i posle čega tek dolazi rad analize i mentalno prisvajanje? Dublje analitičko sagledavanje pritajenih intuicija i one „prividne morfologije mirovanja” u Rogićevom crtežu lica pokazale da se u antropo-morfnu, likovnu knjigu postanja ne knjiži samo osoben lik i oblik, već i nov način oblikotvornog gledanja i mišljenja: u antropološkoj strukturi imaginarnog (Ž. Diran) svi znakovi (pozitivno, vidljivo pismo prisutnosti) i svi otvoreni i zatvoreni plastični odsevi i beline (negativno nevidljivo pismo prisutnosti) materijalizuju se u likovne kvalitete prostora, u grafiju i arhitekturu pogleda, u intendirajuću odgovornost forme koja u dovršenoj neistini svega što jeste čini egzistencijalno istinitim ono što još nije. Intencionalna snaga ovog crteža ogleda se u tome što on ne polazi nužno od empirijski konkretnog lica-lika ka njegovom podvostručenju, nego ga poništava da bi ga iznova stvorio, on „zaboravlja” da ono slučajno pojedinačno lice već jeste da bi mu omogućio da ono nužno, posebno tek bude; on (crtež) ne ide od njega već ka njemu i njegovom likovanju, a zatim ka nama samima, da nas suoči sa našim licem kao našim vlastitim pitanjem,

sa nedostatkom nas samih (i drugih) u nama (i u drugima), sa odsjajivanjem praznih ogledala, te nam se, s razlogom, ponekad učini da je Rogićev crtež okrenut prema nama svojom sfingoidnom, ravnodušnom, neutralnom, zatvorenom, neekvivalentnom, infraznačenjskom, presemiološkom, čistom, negativnom, nepristupačnom, samodovoljnom vizuelnom egzistencijalnošću *same stvari* kad *same stvari* u egzistenciji nema, ili, kad osim stvari u njoj ničeg i nema.

Zagonetna jednostavnost, zagonetna već i kao mogućnost danas, time što ništa ne skriva, drži ovo delo odmaknuto od konačne izrecivosti, brani ga od interpretativne razmagnetizacije, a skriveni *viškovi smisla* ili potpuno „uskraćivanje smisla” (Rolan Bart) podjednako autentizuju likovnu poetiku i noetiku Rogićevog crteža. Saznajno-portretna i motivska vrednost nije noseća i odrednička snaga ovih crteža, — štaviše, ona je nenaglašen i neutralan element u semantičkoj strukturi; realni svet je faktički napušten da bi se istinski obnovio njegov izvorni život u imaginaciji; predmetna misao o svetu postaje s/likovita; lice (s malim izuzecima: varijante Marije Bursać) uistinu postaje metafora ili metafora-lice. Mi smo jednostavno prisiljeni da gledamo i lice i naličje s onu stranu svakodnevnog gledanja, gde sve linije i svi vidovi nekih dubljih viđenja žure svojim posledicama, krajnjoj stvarnosti koja bi da izvršno omogući i učini vidljivim susret smisla i postojanja, nevidljivog čoveka i njegovog lica, bez-ličnosti i oličenja. I mada ima predmeta, kao i ljudi „koji ne zaslužuju da budu gledani, a još manje da budu naslikani” — reći će jednom Zorž Sandova — ipak, jednom naslikani oni „postaju tako zanimljivi” da se doista može reći: „oni postoje i vredni su postojanja”. Tako umetnost, oduvek zaposlena na novom, stvara nepoznate bitnosti, uzdižući život na vrhunce postojanja. I ma koliko da govori o smislu i besmislu, ona nikad ne ide ispod smisla postojanja. Ona uvek nišani *preko*, a daje životu više nego što od njega prima, sva u snovidnim intuicijama i naveštajima zajedničkih polja mogućega. Rogićeva umetnost deli istu odgovornost, sledeći vlastitu strelicu. Njegova lica sabiraju i simbolizuju svetlosti sa tih polja, ona su večite pčele te svetlosti. To je ideja koja se legitimno može odčitati sa ovih lica, mogućna ideja koja ne isključuje mogućnost sa-postojanja drugih, i drugačijih odčitavanja. Dostojanstvo izraza, ontologija čistote osenčena nedorečenošću, sve divote i opasnosti podrazumevanja, fenomenologija onog spolja-unutra, podizanje spoljašnjeg na stepen unutrašnjeg (Marina Cvetajeva), znaci koji odgovaraju znacima, a izmišljeno i zamišljeno izvornoj očiglednosti, formativni su elementi neistrošive materije postojanja ovih lica i naličja, a možda i jedne likovne „mitolo-

gije facialis", nauke o reinkarnaciji lica ili nove antropologije, antropocentričke kozmologije, po kojoj je lice ultra-princip kosmičke centralnosti, narcistički feniks i fascinacija. Kao da ovaj ciklus lica filmski objedinjuje u jedinstven pokret sukcesiju traganja za vlastitim licem, za otvaranjem svog lica, za oblikom svog jastva, za sigurnim ego *sum* iz čije izvesnosti je moguće izvesti svet i sliku o njemu. Ali, zar lice nije osvetljeno mesto otvorenosti, gde sav ljudski život, unutrašnji i spoljašnji, izlazi na videlo? Nije li Rogićev „krug kredom” oko tog mesta, oko tog arhetipskog lika, u isto vreme i kruženje oko sve gušće čovekove samoće, kroz nevidelicu svet-ske moći koja tu istu samoću metodično prekri-va i prećutkuje, jer je prirodnom nužnošću proizvodi, kruženje oko vlastitog metafizičkog teme-lja, oko ugroženog ja kao oko smlaćenog drveta saznanja i postojanja, oko sveopšte praznine, sa svešću koja i pamti i zaboravlja da:

postoje samo dve stvari: praznina

i to obeleženo ja.

(Gottfried Benn: *Nur zwei Dinge*)

Svest — svesno i nesvesno — što pamti i zabo-  
ravlja, ali i izražava, svest koja je istorija diso-  
nancije a ne hram harmonije (Ernst Bloh), svest  
koja putuje i priča o putovanju u isti mah, pita  
i upitno odgovara. Shodno tome, upitajmo se i  
mi: nisu li lica u ovom ciklusu samo mnogo-  
brojne replike, razume se, po sebi autonomne,  
jednog centralnog, krajnjeg omega-motiva ne-  
moguće finalizacije, principski nemoguće, po  
prirodi same umetnosti, u kojoj ni jedno delo ne  
vodi nekom (drugom) cilju do li sebi samom,  
budući da je svaki pokušaj uobličjenja definiti-  
van, bilo da je u pitanju pogodak ili promašaj.  
Nije li možda na delu, da tako kažemo, neka  
transcendentna fatamorgana koja se daje izmi-  
ćući, koja se uvek drugačije definitivno ovaplo-  
ćuje da bi i dalje nastavila da mami? Ponekad  
pak, učini se da je to nekakvo alternativno po-  
javljivanje i prerašavanje dvojnika — smenjiva-  
nje u dualu; igra unutrašnjih ogledala; možda  
rašćlanjivanje i individuacija anonimne rulje —  
„ponavljanje” u heraklitovskoj reci jednodrat-  
nosti; fiziognomika u pluralu; najposle, jedna  
mogućna, specifična likovna karakterologija sa-  
vremenika? Poprečne, vodoravne linije što ih  
često sretamo na Rogićevim crtežima liče na  
unutrašnji raboš koji registruje udare duha,  
„vodostaj” imaginacije, mada one, po izgledu i  
zvuku, najviše podsećaju na žice violončela, nji-  
hovo prigušeno „brujanje” oživljava prostor, pre-  
tvara ga u treperenje. Kažem „prostor”, iako je  
očigledno da je to kod Rogića nešto drugo, više  
odnos, razmak i raspored, protežnost, mesto, bli-

zina i udaljenost, ili još preciznije, plošno približavanje i udaljavanje, sa-postojanje, presecanje, indukovanje, inicijacija, saglasje i prisutnost u istoj ravni, bez iluzije u trećoj dimenziji. Kod njega prostor nije udubljenje, dubina, ni medijum u kome se sve nalazi i zbiva, kod njega je sve *poprostoreno* i *oprostoreno*, jer njegov prostor je istovremenost i prožimanje, i nemoguće ga je izeti i iščupati, razviti i izdubiti. Rogiću ni na kraj pameti nije da senči okoliš lica, da plete mreže praznog prostora. Beline u njegovom crtežu nisu prostor (zbog opterećenosti jezika uslovnosti su neizbežne), nego svetlost i aktivni besprostor, on nije ničim obeležen da bi bio išta drugo, on nije, istinu govoreći, ni dubina, ni senka, ni okolina. Likovni prostor u tradicionalnoj vizuri obično je zakrivljen, iluzionistički, perspektivistički i tehnički ograničen. A Rogić je mislilac *ugla*, ugla gledanja, isprekidane linije, tendencijalnih smerova i sila. On je ontolog beline i svetlosti, a one materija *mogućnosti*, recimo i mi, prostora. No, ako njegov prostor nije kulisa, praznina, pozadina, nebiće, to je stoga što ga je on već prvom linijom ukinuo kao takvog. On ga ontologizira, potpuno integriše i oživljava u sklopu sa svim ostalim, u jedinstveno biće. Organizovan prostor postaje likovni organizam i organizujući simultaniteta prisutnosti. On nije ni na početku, ni na kraju, on je sadržan, unutrašnji živi prostor bića, pa tek onda izveden, izračen, likovno konceptualiziran. Linija zarivena u početnu prazninu, u preontološku neutralnost, torpeduje ga kao fizički prostor i potapa u živo duhovno treperenje. Linija nosa, na primer, koja napušta svoje fizičko, bogomdano, „antropološko”, facijalno umesno mesto, inadžijski i „protivprirodno” odlazi ustranu da bi na upražnjenom mestu zračila svojom odsutnošću kao oblikujućom silom. Pri tom nije najbitnija činjenica što je ta linija „otišla” sa svog „prirodnog” mesta nego kakvu je „drugu prirodu” stvorila i kakve je posledice izazvala. Rogićev prostor je nefizički i pun posledica koje dobro žive bez svojih uzroka. One same sebe objašnjavaju. I održavaju.

No, razgovor o specifičnosti i paradoksalnosti prostora u crtežima koje smo imali na umu, morao bi takođe biti specifičan i paradoksalan, a ponajpre dvosmislen, kako bi u našem perceptivnom i mentalnom polju osnažio onu podrhtavajuću, predtrusnu napetost suprotnih aspekata ovog „opalizantnog” (R. Ingarden) prostora, koji je čas fluid duhovnog prisustva bića, čas vizuelno otkrivanje unutrašnje mogućnosti bića, njegovo određivanje vlastitog mesta. Naime, ovaj prostor je nešto spolja-unutra, to je iznedreni, uspostavljeni prostor kao čisti nemir neizmernosti, (a „Neizmernost je jedno od dinamičkih obeležja mirnog sanjarenja”. — G. Bašlar) on ne

dominira niti je dominiran, ne skuplja se i ne širi, ne ograničava niti je ograničen; on je jednostavno nastanjivanje bića u svoju vlastitost, prostiranje bića u vlastitosti. Baš u takvom crtežu, čiji izraz svaki put iskušava u nama svoju sudbinu, jedna prodorna inteligencija kakva je Rogićeva, počinje neprimetno, da li sasvim nesvesno, da propagira dečji spontanitet, ali nipošto ne u znaku nemirne savesti koja se pretvorno vraća onome što je jednom razorila i napustila, već u znaku sećanja na sačuvano i prvobitno, u znaku oslobađanja svojih najskrivnijih i najvitalnijih potencija. Inteligencija i spontanitet, promišljenosti i naiviteta, poslovična strogost i lakoća, askeza i izobilje, — to su krajnosti u dosluhu koje se zapanjujuće pod-nose i pretapaju jedna u drugu, venčavaju i upisuju u matičnu i magičnu knjigu pomirenih, ili sasvim ukinutih, protivnosti i ekstrema.

Možda bi bilo dobro sada, anticipando, i preko plana, nagovestiti da Rogićev crtež jednim svojim licem naliči na dečji crtež bar onoliko koliko na egipatsku zidnu sliku ili sliku na grčkoj vazi, gde prostor takođe nije smeštenost nego rasprostorenost bića. (Naravno, ovo treba shvatiti kao korespondenciju i analogiju.) Stege prostora, gravitaciona i gospodareća snaga izometrijske perspektive što sve uvlači u svoje korito, ona osamostaljenost prostora karakteristična za nečije poimanje i strukturisanje crteža, sve to ili ništa od toga ovde nije bitno i odredničko, ne zato što Rogić to ne zna ili ne može, nego zato što hoće nešto drugo, naime, biće njegovog crteža ne nastaje u prostoru nego u ničemu, a sam „prostor“ nastaje iz bića kao prostor bića, a ne praznina; glava, obličje lica, ne stvara se u pret-hodećoj belini i svetlosti (ili boji) nego one nastaju iz lica ishodeći, njim samim i pomoću njega. Uzme li se u pomoć analogija, moglo bi se reći da Rogić u svom likovnom rečniku nema posebnu „reč“ za prostor, kao što je ni Grci, kako ističe Špengler, nisu imali u svom jeziku. Ali to ne znači da u Rogića uopšte nema prostora. Reč je samo o drukčijem poreklu, prirodi i poimanju prostora koji je ovde ujedinjujući deo bića, njegov rasprostrt san. Konačno, prostor je unutrašnja svetlost bića koja se širi i prenosi napolje: ta rasprostorenost bića preko sebe sama oživljava Rogićev crtež u svim tačkama da sa-osećaju isto, i čine ga bićevitim totalitetom.

Pa ipak, jedno pitanje kao senka ide duž ovog teksta, netremice budno u senci, i svako odlaganje čini ga neodložnijim, pitanje sa dna koje, po prirodi stvari, nikad ne postavlja duh neutralnog mišljenja, poluobrazovani objektivni duh, udobno udomljen u neutralizmu, paranoidno zaustavljen i prizemljen na toliko favorizovanom i preferencijalnom „obilju materijala“ (ali bogme i

materijalnom obilju), pseudoznanju i spoljašnjem obilju kao pukoj ali priznatoj kvalifikaciji, tako da sám *pitanje* kao kritička i produktivna sumnja, kao osnovno *pitanje smisla* svega, ostaje strukturalno strano takvom neupitnom mišljenju i znaju. To suštinsko pitanje, ako se zaista postavi, premešta akcenat sa modalne na fundamentalnu ravan, održavajući plodnu napetost između umetničkog *kako* i *zašto* u umetnosti, između strukturalno-estetskog koje još jedino može da se opisuje i suverene „vrednosti koja se ne ocenjuje” (Rene Šar).

U odnosu na predmet kojim se ovde bavimo, to krajnje pitanje glasi: zašto Rogić tako uporno, opsesivno, minuciozno, eksperimentalno, nezavršivo, metodično, istraživački, nijansirano, analitički, sublimno, asketski, mono-grafski, narcistički i frenetično orkestrira i varira fenomenologiju ljudskog lica, likovitost jednog ili možda svih likova u koje se nostalgično useljava? Da li on želi da u tome svetu, raspoloživom i nemom, koji je u ekspresivnom smislu lišen svih manifestnih emocionalnih registara, ucrtta linije jednog gušćeg prostiranja, da obznani jednu novu vidljivost postojanja, da izbistri pan-narcisoidno ogledalo u kome lovi vlastiti pogled. Istina je, ovi likovi kao da su rođeni tamo gde se gubi mogućnost svake rečitosti, u nuždi i službi nemošti, da bi u odsustvu eksplicitne poruke našli svoje implicitno prisustvo. Tu se roje pčele zaklonjenog, tu se pristupa onoj drugoj strani „koja nije okrenuta prema nama niti *obasjana* od nas”, pa ono izgubljeno u biću biva tek osvojeno i naknađeno kao vidljivost u oku i duhu, kao vizuelni identitet očigledne neidentičnosti i različitosti ja i sveta. Vizuelna evidentnost prevladanog a zapamćenog raskola subjekt-objekta, subjekta i pripadnog mu predikata, autonomna je vizija postulatorno-mogućne celovitosti, jer snažna i nesputana umetnička mašta stvara svoj svet iza leđa realnom svetu, nošena razlikom i razlukom.

Rogićevo crtanje je činodejstvovanje. Kada crta, on to čini delo-tvorno, on realizuje delo, a ne ideju ili zamisao o delu (koje izostaje). U polemičkom odnosu svoga crteža prema realitetu on traži istinu, iz tog trenja on izvlači i artikulise svoju ideju, uveren da je to ona budna, ishodna „staza gde svetlost obitava”. Kad se u toj svetlosti radaju i iz nje gledaju nepoznate stvari, onda naspram njih i one poznate izgledaju onako kako nikome ranije nisu izgledale. Svetlost je, dakle, budilja, skrovitih, zatomljenih sila u svemu, ona najpre odriče da bi zatim potvrdila srodstvo svih stvari između neba i zemlje, stvarajući ih iznova od prvobitne, jedne te iste, supstancije. Tako se jedna stara, familijarna istina otkriva i potvrđuje na nov i neponov-

ljiv način, jer je takva istina mogućna samo tako: *kao prastara i nova*. Rogićeva umetnička koncepcija pokazuje se kao koncepcija velike formalne jednostavnosti koja podrazumeva kvantitativnu složenost i bogatstvo. Pojmovni par: jednostavnost i složenost ovde nije u antinomnoj i kvantitativnoj relaciji, budući da jednostavnost celine dolazi od jednostavnosti sredstava do kojih se dopire opet, veoma složenim, procesom selekcije onoga što je najproduktivnije u artikulisanju i prenošenju unutrašnje slutnje ili naslućene vizije. Zato i mislim da se ovo delo može smatrati delom duboke jednostavnosti i sabrnosti. Nasuprot silama razbijanja i rasturanja, ono s nekom mirnom sizifovskom istrajnošću i žestinom steže i sažima svoj zavešljaj ljudskog opstanka i smisla, bez nade na odah i bez izgleda na smenu. Unutrašnje bogatstvo i značenjska čistota crteža u najvećoj meri proističu iz jednostavnosti forme koja sveobuhvatno definiše topologiju i funkciju detalja u sklopu celine. In-crtežom i u crtežu biva realno moguće. Rogićno inicira imaginaciju, ali mu ona u vlastitoj polemičkoj verziji daje bitno drukčiji život. Utoliko se likovna misao adekvatno tehnički tumačena, plastično pokazuje kao nosilac istinitosti Geteove izreke da „ono što je unutra, isto tako je i spolja”. Ali treba imati na umu da ono realno nije nešto spoljašnje što proviruje kroz formu crteža, nego je to duhovno biće koje tek crtežom i u crtežu biva realno moguće. Rogićev crtež kao da nam veli (na čemu bih i bez toga insistirao): jednom nastao iz materijalnog sveta, duh je taj koji i svet i sebe sama čini i mogućnim i svetom. Svet crteža postaje realan i vidljiv u sebi samom, to jest u crtežu. Crtež je sam svoj medijum vidljivosti, medijum nečega što pre njega nije bilo, u kome on kao osobeno duhovno biće biva vidljiv i mogućan, ali je u isti mah i simbol ne-vidljivosti i nedostatka, nečeg višeg i nečeg manjeg od onoga što je život koji se živi.

U interpretaciji karakterološke i likovne esencije portreta, u studijama i varijacijama istog motiva-lika, Rogić sa napregnutom koncentracijom i svojeglavom, reskom linearnošću sledi svoju ideju, svoju misleću imaginaciju u naporu da vlastito vreme i ljude u njemu crtežom shvati i u novom registru izrazi. Iako njegovi crteži i slike, formalno uzev, nastaju *sur le motif*, ipak bih rekao da su to pre ideativni motivi i činjenice unutrašnjeg vizuelnog iskustva, nego konkretni, empirijski motivi-činjenice koje bi se, podvostručene, dale prepoznati i uporediti. Po pravilu, sem izuzetaka koji to pravilo potvrđuju, Rogić ne prenosi portrete nekih određenih lica, on to ne oseća kao svoj primarni zadatak, jer ga jače mami (ono što je kod deteta nesvestan, spontan i slobodan čin) iskušavanje graničnih,

najvitalnijih disciplinarnih mogućnosti portreta kao takvog, sam plastički sklop i analitika „antropološke matrice“ lica i njegove likovitosti. Rogićeva sličnost sa decom je dvostruka: prvo, i on neuporedivo više vidi nego što nacrtá; drugo, i on kao i deca, ide putem istinskog izumevanja samosvojnog vizuelnog aparata, vizuelnih generalija kojima postiže osobenu strukturalno-geštaltičku ekvivalenciju sveta empirijskih oblika. Naravno, inovativnost dečijeg crteža proističe iz prestvaralačkog naiviteta, odsustva zanatskog znanja, naučenih tehnika i lukavstava predušljajnih procedura, iz svemoći mašte koja spontano odlučuje u igri; dete je u stvari demijurg u jutro stvaranja sveta, ono hoće i počinje da stvara svet, samo ne zna unapred kako, zato neprekidno iznenađuje i sebe i druge. Kod Rogića je, prirodno, problem složeniji: on hoće, on zapravo mora da prestvara svet, ali i celokupnu vizuelnu optiku tradicije da bi stvorio dovoljno mesta i svetlosti svome otkriću, on zna da od načina gledanja zavisi način stvaranja i obrnuto, ukratko, kod Rogića je u pitanju osvešćena, metodična strast koja uvlači u igru najproduktivnije impulzije što vode izrazu kao sinkretumskom stecištu investiranih ideo-afektivnih, imaginativnih i značenjskih energija. One se indukuju iz produženog oblikovnog impulsa i rade u aktivnim posledicama opalizacije. Time se objašnjava prekoračivanje ovih crteža preko vlastite unikatnosti; svaki crtež kao unikatna celina, dobija u celini opusa još jedno semantičko naslojavanje, svedoči o *jednom istom* što omogućuje neponovljivost i razlike jer se uvek različito ocrtava. Rogićeva dela, po sebi određena, sa-određuju se međusobno. Na njima se primećuje srodstvo i pripadnost, ontološko zajedništvo u autentičnosti. Karakter tom zajedništvu daje upečatljivo položena linija, nepomična iako nekako „pomerena“, iskošena i odvaljena, puna intenzivno-plastične snage koju indukuje koliko iz sebe, toliko iz svega oko sebe. Svedena, Rogićeva linija je postala linija sa „radio-aktivnim“ zračenjem, sa jakim magnetnim poljem dejstva. Magnetno polje ili polje zračenja, to su, ako sam uspeo da sugerišem, sinonimi za Rogićev prostor. Tako Rogić crta i slika. Jednostavno, sasvim. On to radi bez tradicionalnih, žilavih zabluda o „friziranju“ fakture, mimo klasičnih postulata o proporcionalizmu i simetričnosti u odnosima elemenata, bez koruptivne napirlitanosti i „svidljivosti“ forme, malo izmaknut ustranu još manje podržan, izvan „svetske vreve“ i hvale, uporan kao da tera spor: on monaški iscrtava i izslikava jedan plošni svet, „potpuno izmenjen u poređenju s onim prošlim“ (M. Prust), bez volumena, bez perspektive, čoškast, oštar, ivičast, škrt, iskošen i iščašen, britkih bridova i pomerenih uglova.

---



S druge strane, da podvučem još jednom, to je složen svet u svojoj jednostavnosti. Takva složenost se ne postiže pukim spoljašnjim usloznavanjem, dočrtavanjem, skupljačkom ekonomijom detalja, nego strogom misaonom selektivnošću bitnog i određujućeg u „temi”. Onaj prethodni mentalni rad od kojeg izvesni moderni umetnici ne idu dalje, predlažući ga kao finalni proizvod, kod Rogića spada doista u preliminarije. Na njegovom crtežu se može sarađivati, ali se pred njim ne može neobavezno nagađati. Njegov crtež isključuje neke mogućnosti da bi uključio mnoge. Crteži lica, na primer, nisu ni groteskni ni karikaturalno-satirični, ali se zato pomeraju, „pretapaju” i transformišu na skali velikog interpretativnog raspona od mirnog tragizma, pa preko dostojanstvene čutnje, zagonetne uzdržanosti, samodovoljnosti postojanja, postrančenosti, samoće i svih drugih mogućnosti „uosećavanja” sve do ledene ravnodušnosti, zavisno, naravno, od mogućnih pristupa i tačaka gledišta koje ovi crteži dopuštaju. Jer svaki pristup ili tačka gledišta je, na sreću ili na žalost, „druga” priroda umetničkog predmeta, svaka tačka gledišta na neki način iznova stvara i pretvara predmet, to jest, određuje ga bar toliko koliko on nju određuje, shodno potrebama, putevima i zahtevima duha.

Na onoj skali na kojoj sretamo, pomeramo ili razmeštamo Rogićeva lica, zavisno od interpretativnog ugla gledanja i usmerenosti, ona na toj projekativnoj skali gotovo da stiču neku razvratno svestranu opštost, varirajući naglaske jedne te iste mogućnosti ili tu istu mogućnost izričući uvek na drugolik način. Otkrivati, razumevati i živeti te načine znači izbeći apsurd ponavljanja i užas neminovnosti. Pa ipak, ko da porekne izvestan nemi, latentni, ukroćeni, kontrolisani, pripitomljeni, možda usvojeni užas prisutan na ovim licima, neko nemo sveznanje, neki nemi pogled koji je zavirio u skriveni ponor i začutao. Jer samo pogled može izvorno, to jest rečito, da čuti, čineći da se jedan nemi svet, intenzitetom nemosti, javi kao govoreći svet. Čim, dakle, linija sretne čutnju — čutnja postaje materija i dubina postojanja, a glasovi te tišine — monološki, disonantno-umnoženi samogovor bića bez dijaloškog odjekivanja Drugog, već umuklog i zatomljenog, što svoje prisustvo, kao senku i zaveštanje, predaje u nadležnost još jedino umetničkoj uspomeni; taj Drugi iščezava iz svog glasa, jer više ne pita i ne odgovara, on samo teško tereti senkom i suvišnošću, on je tabuirana griža civilizacije u kojoj postaju ništavne sve svrhe jer je proigrana ona osnovna: telos vlastitog života. Sačuvati ono zbog čega se glavom palo u obezglavljeni život, i to linijom (u pitanju je, dakle, uvek jedna linija), to znači, pre svega, učiniti očiglednim neiscrpn i istinski prizor sveta:

ljudsko lice na kojem likuje život. Doduše, Rogić zna i prečutno uvažava istinu pesnikovu: „Licem prema licu — ne vidi se lice”, jer niko ne nalazi svoje, a tuđe još manje (Rogić je stoga u potrazi), jer sva su ogledala lažna i slepa, svi izvori zamućeni, sve oči zatvorene. Da li su to naša lica na ovim crtežima? Jesmo li mi njima (ili su ona nama) savremenici? Sommes-nous nos contemporains?

„Nous ne sommes pas reconnus dans le silence, nous ne sommes pas reconnus dans les hurlements, ni dans nos grottes, ni dans les gestes des étrangers. Autour de nous le compagne est indifférent et le ciel sans intentions.” (Henri Michaux: *La lettre*)

(Nismo se prepoznali u ćutanju, nismo se prepoznali u urlicima, ni u svojim špiljama, ni u gestovima stranaca. Oko nas ravan ravnodušna, a nebo bez namera.) (Anri Mišo: *Pismo*)

Rogić pravi jedan ideo-vizuelni prirodoslov lica u kome bi potomka valjalo konačno prepoznati kao pretka. Ali potomak je zagonetno nem; on još pouzdano ne otkriva svoje lice, ni svoje puteve, ni koordinate svog generičkog zavičaja. Rogić mu nudi lice, ne u smislu obrasca, već zadatka, ne kao masku, već kao blesak autentičnosti. A zar ljudsko lice nije pravo ljudsko mesto gde se školuje vidljiva autentičnost. Zar tu negde nisu sva čula: sva snaga na planu personalnog iskustva i bezmalo sav rad istorije na planu humaniteta. Očiglednost da lice jeste, samim tim uvećava zadatak da ono stvarno bude, a činjenica da ono u tom znaku postoji govori o njegovoj nepostojanosti. Biti, to znači biti sa licem na kojem duša odbleskuje svim onim čime se življenje naše kazuje, *in nuce*, biti, to znači postojati sa licem, i kao lice. Lice koje se svako jutro umiva na zdencu svoga vremena.

„Le temps émondera peu à peu mon visage”

(Malo po-malo vreme će mi očistiti lice)

René Char: *Post-scriptum*

Vode vremena nagrizzaju, glačaju i patiniraju lice, što pokatkad sevne, kao svetlica, u prolazu. A sve zavisi od toga koje nas vode umivaju i nose, protiv kojih struja plivamo, o koje dno se taremo. Tragika lica nije u sudbini bezličnosti koja se još doživljava kao nesreća, već u cinizmu ideologije njenog idealizovanja kao prirodnog stanja koje neumitno reprodukuje jednoobraznost zamenljivih bezličja u strogo kontrolisanoj funkcionalnosti celine. Uzori ne dopuštaju uzorne razlike, na njih se mora što bukvalnije nalikovati. Uzdizanje do uzora pretpostavlja spuštanje do nulte tačke vlastitosti, identifikacija vodi unifikaciji, pojedinačna primernost u garantovanu nemu opštost, „jedinstvo stila” u „stilizovano varvarstvo” (Niče). Čini se da Rogićevo delo jednom svojom stranom, jednom skrivenom stre-

licom, ukazuje na mogućnost i ovakve interpretacije. Tema lica, kao „tema *con variazione*”, kao variranje istoga, proširuje „krug razumevanja” mogućnim dimenzijama smisla. Ali neprekidno izricanje istoga svedoči da je njegova neizrecivost na delu, pa onda i dvosmislenost tog izricanja. Rekao bih čak da su Rogićeva lica viđenje formi jednog ličnog mita u terminima likovne kontemplacije i prakse, mita koji svoje ikoničko prisustvo otkriva u vizuelnoj identifikaciji, čiji smisao uvek ostaje kao ono naknadno. Ova ikonička struktura može da primi, ali može i da odbije da bude sadržaj. Možda baš zato, imaginativni, onostrani pozitivitet i modernost forme koja svoje DA izriče u diferenciji i disonanciji prema onome *već* (danom) ili onome *unapred* (zadanom): realnom „uzoru” ili subjektivnom idealu upravo utemeljuje život koji najintenzivnije sija na licu kao nešto prethodeće i nadvisujuće, prelogično i nadlogično, i bitno u bezbitnome, kao kosmizovan san izmaknut u izmaglicu, jedinstven, a prognan, izvoran a uponoren. U ovom formativnom ključu mogućna je uzbudljiva likovna optika i filozofija gledanja uopšte, ali i razumevanje Rogićevog mita o feniksu forme lica, o prvobitnosti i pre-logičnosti slike koja vaspostavlja premstvo i dostojanstvo samog života kao temelja vidljivosti nad nesigurnim i često „smešnim gajdama smisla” (D. Matić). Način da se potvrdi život kao likovni „svet života” jeste da bude proizveden, uspostavljen „u apsolutnom kretanju postojanja” (Marks), u činu koji konstitutivno zajamčuje lice u sveopštem bezličju, podarujući u isti mah lice životu i život licu, a oboma pripadnu im supstanciju i težinu postojanja. Oblik glave i lica nije više čežnjiv i apstraktan artistski oblik borbe za glavu, polemičan i problematičan, sada je to proboj u polja konkretne vizuelne neposrednosti, d/oživljena čista pre-danost, realna izvan i uprkos realiteta mnoštva slučajnih empirijskih glava i senki, postojećih ali nestvarnih, što se javljaju kao formalni fon ili formalni plan i pretekst za dosezanja i proboje u neposredno. Oblik glave, dakle, nije više oblik borbe za glavu već glava sama, nije oblik drugoga nego vlastita drugost.

„Il faut que tout soit tête ou alors rien”

(„Treba sve da bude glava ili ništa”)

(H. Michaux: „Dessins commentes”)

Ako ova umetnost imaginarnog portreta, ipak, u nekom svom sloju ostaje u dokidajućoj vezi sa empirijom, negacijski ogrezla u „grešnom” (Fihte), to je svakako zato što ona nema moći (a ne volje) da tu empiriju promeni, pa stoga hoće da je apsolutno drugačije proizvede. oslobođenu svake prinudne i sumnjive približnosti.

Već sam ranije rekao da je svaka sličnost Rogičevih lica sa realnim licima u načelu slučajna, ali ona stoga nisu manje istinita; kroz tragičnu razjedinjenost idealiteta i realiteta on hoće da podvuče njihovo transcendentarno i svako drugo jedinstvo.

Na tekstualnom planu teško je naći magistralniji pandan ovoj likovnoj fascinaciji od onog kantovski intoniranog početka Andrićevog teksta „Lica“:

„Zvezdanog neba i ljudskog lica nikad se čovek neće moći nagledati. Gledaš i gledaš, i sve je viđeno a neznano, poznato a novo. Lice, to je cvet na toj biljci koja se zove čovek. Cvet koji se kreće, menja izraz od smeha, zanosa, ili zamišljenosti do beslovesne tuposti ili do nepomičnosti mrtve prirode.

Otkako znam za sebe, čovekovo lice je za mene najjače osvetljeni i najprivlačniji delić koji me okružuje. Pamtim predele i gradove, i mogu da ih izazovem u sećanju kad god hoću i zadržim pred sobom koliko hoću, ali ljudska lica, koja sam gledao na javi i u snu, javljaju se sama od sebe i ostaju pod mojim pogledom mučno dugo ili bolno kratko, žive pored mene ili nestaju čudljivo i trajno, da ih više nikakav napor sećanja izazvati ne može. Biva da naiđe jedno jedino i lebdi preda mnom dugo i zaklanja ceo vidljivi svet, a biva da navale stotine, hiljade lica, kao bujica koja preti da poplavi i odnese moju svest. I dok gradove i predele gledam kroz svoj doživljaj i kao deo sebe, moj razgovor i obračun sa ljudskim licima nema kraja. U njima su za mene ucrtani svi putevi sveta, sve pomisli i sva dela, sve želje i potrebe ljudske, sve mogućnosti čovekove, sve što ga drži i diže, i sve što ga truje i ubija; sve ono o čem čovek mašta, a što retko biva ili nikad neće biti, dobiva u njima, najposle, svoj oblik, ime i glas.

Pojedinačno ili u povorkama, ljudska lica se javljaju preda mnom. Neka iskrsavaju nema, sama od sebe ili meni nepoznatim povodom, a neka se javljaju, kao na ugovoreni znak, na reč ili rečenicu koja ih prati.”

Ovaj poduži, ali jedinstveni i nedeljivi fragment Andrićevih meditacija o ljudskom licu mogao bi da bude najsretniji moto i najinstruktivniji uvod u značajan deo Rogičeve umetnosti.

I na kraju, još jedna napomena. Ono što je ovde rečeno o jednom vidu Rogičeve ikonografije, smatram da važi, *mutatis mutandis*, i za ostale, kako je to uglavnom slučaj kad god je u pitanju organski jedinstven opus.

---

---

KREŠIMIR VALIĆ

---

# SUŠTINSKI NESPORAZUM O SUŠTINI MUZIKE

---

## RASKORAK IZMEĐU RACIONALNOG I MITSKOG

---

Ova tema, koja je uže svedena na područje muzike, može se zapravo samo donekle gledati u kontekstu ostalih umjetnosti, jer ma koliko bila dodirna u stvaralačkom postupku (Etien Surio: *Odnos među umjetnostima*) u svojoj najdubljoj osnovi, ona predstavlja usamljeni izvor čiste imaginacije, što je, u priličnoj mjeri, kao vremenski čin, distancira od prostornog, plastičnog stvaralaštva ostalih umjetnosti.

Ono što bismo mogli uzeti za neku zajedničku osnovu, to je veličanstvena i trijumfalna igra polariteta, koja je tako unisono utvrđena u svekolikoj historiji ljudske misli, da je njihova podudarnost gotovo potpuna. Kod Aristotela (*Poetika*), ona se javlja kao „pasivni i aktivni duh”, kod Hegela (*Estetika*) kao varka uma, kod Marksa kao integralni čin emotivnog i racionalnog, kod Ničea (*Rođenje tragedije*) kao „apolonsko i dionizijsko”, kod Bašlara (*Poetika prostora*) kao spontanost i uobličenje (zanimljivo je spomenuti osnovne tematske determinante, koje Bašlar izvodi iz Empedoklovih elementarnih principa), kod Novalisa kao „kontrola nad nesvjesnim”, kod Junga kao „omogućavanje podsvjesnog čina samostvarivanja”, kod Hajdegera (*O biti umjetnosti*) kao „istina na djelu”. Slične stavove srećemo kod Klajsta, Dostojevskog, Tolstoja, Hesea, Helderlina.

---

Prema tome, osnovna priroda umjetnosti jeste sklad iracionalnog i racionalnog (sadržaj i forma), imaginacije i apstrakcije, ontološkog i fenomenološkog, dakle one fundamentalne, postojeane kategorije Pra-jednoga (ili kolektivno-nesvjesnog kako ga Jung naziva) s jedne strane, i promjenljive, formalne kategorije, koja u historijskom hodu čini stilsko obilježje. Ta bivalentnost čini svako umjetničko djelo, istovremeno, vremenskim i vanvremenskim.

Kada se uoči ovaj osnovni sklop (koji zapravo čini neraskidivu cjelinu umjetničkog djela) bit će nam lakše shvatiti pogrešan pristup muzici, koji je izgleda šira specijalnost, a ne samo naša, i koji onemogućuje „shvaćanje” ili bolje reći doživljaj njene suštine.

Iako razmatranje približavanja muzike kroz odgojno-obrazovni proces samo periferno zahvaća ovu temu, nije ga moguće izbjeći, jer i od toga zavisi, premda manje, shvaćanje suštine muzike, ako ne u kreativnom, a ono sigurno u doživljajnom aspektu. Zato ćemo se, najkraće što je moguće, osvrnuti na metodologiju muzičkog odgoja.

U nastavi muzike osnovno polazište, u većini slučajeva, je teoretsko — note, linije, ključevi, tonaliteti, intervali i kasnije kronologija i faktografija historije muzike — dakle upravo čudesno obrnut postupak, koji sa muzikalnošću i zdravim razumom nema nikakve veze.

Ovakvu metodologiju, „ruku-podruku” solidarno sprovode predstavnici funkcionalne, DO-LA i intervalske metode. Ako ovom apsurdnu gnjavljenja muzike dodamo i tzv. „kombiniranu” metodu (sic!), učenje muzike „po sluhu”, onda si zapravo moramo postaviti ozbiljno i donekle zabrinjavajuće pitanje: zašto je motivacija kod djece svedena na najmanju moguću mjeru, a broj učenika, koji su s mnogo ambicija pristupili učenju muzike opada više od dopuštenog?

Postavimo još nekoliko pitanja. Zašto se iz nastave, stvarno ili „prešutno”, eliminiraju djeca za koju je neko utvrdio da nemaju „sluha”, a zapravo su to slučajevi prividne nemuzikalnosti, odnosno slučajevi tzv. latentne muzikalnosti, čije se dispozicije mogu kretati od prosječnih do izuzetnih? Jer je nepobitno utvrđeno da stvarno nemuzikalnih ima oko 0,3 posto — svi ostali ulaze u osnovne kategorije neotkrivene muzikalnosti:

- dijete ne može „naći svoj glas”
- nemogućnost koordiniranja vokalnih mišića
- fiziološki poremećaj.

U sva tri slučaja radi se o temeljnom nesporazumu, kod kojeg se ne polazi od otkrivanja unutrašnjeg svojstva, već od trenutne fenomenologije. Tonik-sol-fa metoda je jedina metoda koja pruža djetetu mogućnost da sebe muzički otkrije, jer je neprekidno okruženo muzikom, koja je postala ishodištem i konačnim ciljem cjelokupnog odgojnog procesa: muzika — simbol — muzika. Velike zasluge u stvaranju i usavršavanju ove metode pripadaju Džonu Kervenu, glasovitom engleskom muzičkom pedagogu, koju su kasnije razradili Galen, Ševe, Pari i Kodaj.

Ovo smo morali spomenuti zbog dva bitno različita pristupa: teoretsko-formalnog i muzikalno-kreativnog. Boriti se za mjesto i značaj ove posljednje orijentacije ne znači samo svrsishodnost i monolitnost jednog postupka, već i ulazak u jedan relativno jedinstveni sistem muzičkog obrazovanja.

Šteta što se razradom spomenutih metoda ne možemo, ovog časa, detaljnije pozabaviti — to bi značilo prijeći okvire ove teme — no, definirajući ih u općem određenju dolazimo (kod prve tri metode) do apsurdne situacije: zašto pristupiti kreativnoj imaginaciji pojmovno-slikovitim načinom, kada nam je poznato da se elementarna, temeljna vrijednost iracionalnog opire „prevodenju” u konvencionalni jezik. Stvari i pojave, doduše, postoje preko svoje suprotnosti, ali se njima ne mogu i ne smiju tumačiti. Muzika kao podsvjesni čin samoostvarivanja ima svoju vlastitu prirodu, svoju vlastitu „logiku”, svoju specifičnu realnost, koja kolidira sa formalnim samo utoliko ukoliko se ontološko želi objasniti fenomenološkim. Međutim, ne bismo smjeli pasti u zabludu pa odrednice suštinsko-formalno tumačiti kao nepomirljive suprotnosti. One jesu, u polifonoj igri sadržaja i forme suprotnosti „po sebi”, no one se ujedinjuju u kompatibilnost, stvarajući integralni čin — umjetničko.

Donekle se racionalni pristup muzici može opravdati kod izučavanja instrumenta, odnosno dirigiranja, ali samo donekle. U tim i takvim slučajevima, određivanje motiva, fraza, gradacije, klimaksa, može biti samo ishodište, koje će u jednoj fazi sazrijevanja dopustiti reprodukciji mogućnost ponovnog stvaranja. U tom trenutku, formalna obilježja postat će svojstvom spontane i nadahnute interpretacije, kojih je reproduktivni umjetnik jedva svjestan. Tih je obilježja, budimo s tim načistu, jedva svjestan i sam umjetnik.

Umjetnik u času stvaranja (zbog toga se opiremo racionaliziranju elemenata muzike, više nego što je dopušteno), nije imao na umu ni stil, ni metriku, ni ritam, ni proporciju, ni poruku — umjet-

nički čin naprosto je svojstvo njegovog spekulativnog duha. Elemente koje mi pronalazimo „post festum”, on je iznio kao integralne dijelove umjetničke vizije, i to posve nenamjerno. Umjetnik sređuje, spaja, pronalazi — njemu samom je neshvatljivo zašto je to upravo tako. U čemu se sastoji biće umjetnosti, to se zapravo ni ne može odrediti.

Vratimo se temi. Postoje tri osnovna pristupa umjetnosti općenito, a duhu muzike posebno, uvjetovana sociološkom indoktrinacijom (bez obzira na društveni poredak), koji djeluju na stavove o umjetničkom djelu, pa čak i na samo stvaralaštvo. Da bismo utvrdili ispravnost i zablude u shvaćanju suštine muzike, spomenut ćemo, najkraće što je moguće, osnovnu strukturu tih triju kultura.

Primitivna plemena, čiji opstanak zavisi od složenog spleta nagona, instinkta i intuicije, stvaraju u sociološkom smislu, poredak koji je zapravo konvencija, normiranje plemenskih običaja. Simplificirana društvena struktura predstavlja obrambeni mehanizam, uvjet društvenog opstanka, i ona nužno stvara tanki, zaštitni sloj, ispod kojeg vri elementarna energija silovite i gotovo neobuzdane podsvjesne prirode. Instinkt postaje zakonom njegove prirode — on se instinktom održava, on instinktom stvara, on instinktom doživljava. U demonskoj igri magijskih obreda vanredno dolazi do izražaja suština, koju forma, tek periferno naznačena, jedva obuzdava, prijeteci da popusti pred silovitom energijom elementarne imaginacije.

Drugi ekstrem je hipertrofija racionalnog ustrojstva, favoriziranje „sistema”, koji se putem obrazovnih, a donekle i naučnih disciplina ugrađuju u spoznaj, istovremeno prepuštajući da se umjetnička istina probija, u tom labirintu privilegiranih doktrina, na mukotrpan način, uzalud posrćući, ranjavana i odbačena. Zar nam muzički romantizam nije dovoljan dokaz za to? Zar nam biografije muzičkih umjetnika tog razdoblja ne govore slikovito o shvaćanju njihove muzike kao dekoracije života, o tragičnom stvaralaca, koji su se grandioznim djelima suprotstavljali mladoj buržoaziji u porastu, trgovcima, bankarima, lihvarima, špekulantima, jednom građanskom društvu, koje je već tada, u svom začetku sadržavalo simptome dekadentnosti, silaznu klasno-društvenu putanju, koju danas u zapadnom društvu prepoznajemo kao otuđenost i nemoć, prvenstveno u oblasti umjetničkog stvaralaštva.

Nauka, ta sluškinja teoretskog čovjeka građanskog društva, postade tako, na prvi pogled, opti-



mistička disciplina. Širenjem spoznaja budila je u čovjeku novu nadu, sve dok nije došla do posljednjeg kruga, koji je čovjeku donio nemir skepticizma i defetizma.

Takva isključiva orijentacija, omogućila je u prvom trenutku čovjeku građanskog društva da pronikne u neslućene i beskrajne oceane nade i optimizma. U takvoj jednostranosti stvorio se čudan paradoks — na rubu umjetničke tragedije počeo se naslućivati optimizam, na rubu naučne discipline naslućen je pesimizam. Prigušivanje, ignoriranje stvaralačkog dovelo je, za razliku od prvotno spomenute kulture, do njenog drugog ekstrema — stvaranje korisnog građanina. U toj građanskoj kulturi, sva odgojna sredstva imaju prvobitno taj ideal u vidu. Svako drugo postojanje mora se napornom borbom probijati kao dopušteno, ali ne i namjeravano.

I sada dolazimo do kulture u kojoj su iracionalni i racionalni elementi doživjeli svoj puni sklad — kulture Helena. Upravo ta kultura omogućila je i stvorila odnos (zanemarimo, načas, klasni karakter društva) u kojem se nauka i umjetnost nalaze u onom skladu i u onim relacijama, u čijem se individualnom stvaralačkom činu nalaze svjesno i podsvjesno, racionalno i iracionalno, formalno i suštinsko. Harmonijski razvijena ličnost, najviši je ideal kojem je helensko društvo težilo. Upravo takav ideal prihvatio je 1836. godine Marks, koji je postavio cilj svestrano odgojene i obrazovane ličnosti, kao uvjeta humanizacije — oslobađanje svih kreativnih potencijala, širina naučne i umjetničke spoznaje, jer „univerzalnim odgojem i obrazovanjem, istinski će se omogućiti vlast radničke klase, umjesto vlasti u ime radničke klase”. Nije nikakvo čudo što je Marks, upravo takvim pristupom formiranju „homo universalisa” naglasio, da Heleni jesu i ostatak će našim učiteljima.

Vidjeli smo sažeti presjek triju kultura, koje na jednom širem, sociološkom planu, zapravo određuju odnos polariteta, toliko značajan za shvaćanje suštine umjetničkog djela. Nadvladavanjem jedne od komponenata, na širem planu kao i u pojedinačnom postupku, narušava se sadržajno-formalni odnos, koji djelo dovodi do raskršća bez putokaza. Jer ove tri spomenute kulture slikovito govore o tome, da u muzičkom djelu, kao najvišem izrazu umjetničkog, mora postojati onaj pravi i jedino mogući odnos između podsvjesne snage kreativnog izraza i forme, koja ga ukroćuje dajući mu pečat vremena. U prvom slučaju forma je gotovo zanemarena, u drugom prenaplašena. Jedino sadržajno-formalna mjera, koju pojedinac u društvu stiže kultiviranjem svjesnog i podsvjesnog (nauke i kulture), stvara umjet-

ničko djelo — snažno, istinito i relativno originalno. Svi drugi putevi vode u isključivost — nagonско stvaralaštvo, odnosno alijenaciju. No, dužni smo ovdje pojasniti ovu tvrdnju. Naime, neko će postaviti pitanje, zašto su najveća djela muzičkog romantizma nastala u jeku formiranja građanskog društva, sa svim opterećenjima koje je ono donosilo. Radi se jednostavno o baštini koja je putem snažnih individualnosti crpila svoj posljednji kapital. Jer kasniji razvoj građanskog društva doveo je muzičko stvaralaštvo u slijepu ulicu, kojem je XX stoljeće nesuđeni svjedok.

Čak i apologet nove muzike, Teodor Adorno (*Filozofija nove muzike*), koji tako strastvena napada Stravinskog, a brani Šemberga, priznaje nemoć nove muzike, prvenstveno dodekafonije, da svoje ideje pronalazi u kreativnoj imaginaciji, iscrpljujući se u formalnoj strukturi. Jer, dodekafonija je i formalno i inventivno iscrpljena kod stvaranja prvotnog modela — sve ostalo predstavlja mehanički postupak u najdoslovnijem smislu te riječi, čija je granica određena završetkom prve serije. Adorno opravdava novu muziku time što smatra da je ona prisiljena pronaći novu tonsku strukturu, potrebnu za novi, moderan izraz. Međutim, atonalnost je izgubila svoje uporište ne samo u konstituenti duha, već i u nemoći da se tom strukturom stvaraju zaista nadahnuta djela. Tako se muzika, kao simptom alijeniranosti, svela na laboratorijski produkt (Šemberg, Keidž, Štokhauzen).

Ovdje se radi o još jednom krupnom previdu Adorna. Muzici nije potrebno izvana nametati formu. Muzička ideja sama sobom nosi tonsku strukturu, formu, pa čak i instrumentaciju. Kompozitor ideju „čuje” kao sveobuhvatnu cjelinu, kao integritet mnogozvučnosti i uobličenja. U muzici ne postoji najprije, već ujedno. Sve ostalo je konstrukcija.

Kao živi demanti Adorna, u tom istom XX stoljeću, javlja se plejada kompozitora koji se u svom stvaralačkom postupku isključivo rukovode idejom, ne mareći pri tom, i to s pravom, da budu suviše originalni, čak posežući za izvorima narodnog stvaralaštva. Tu je Arnold Hauzer potpuno u pravu kad tvrdi da umjetnik može posegnuti za konvencionalnim modelima da bi istakao nekonvencionalnu, izvornu ideju. Takvih je primjera u historiji muzike bezbroj. Od savremenijih kompozitora ističemo Šostakovića, Prokofjeva, Britna, Kodaja, Bartoka, Šimanovskog, a od izrazitijih primjera u jugoslavenskoj muzici, Slavenskog, Konjovića, Mokranjca, Gotovca, Bravničara, Šuleka, Odaka, Tajčevića, Brkanovića, Miloševića, Lotku.

Nije rijedak slučaj da se suština muzike shvaća kao deskripcija pojava (ovo ne smijemo zamijeniti sa programskom muzikom), da se svodi na tumačenje, opisivanje, prevodenje na jezik koji joj je potpuno stran, što je ponekad, u historiji muzike, dovodilo do tragičnih situacija. Sjetimo se ogromnog pritiska „sorealizma” tridesetih godina, kada se od kompozitora zahtijevalo da stvaraju muziku za mase, koja će im biti „razumljiva” i „bliska”. U tom je periodu, kada su se već počeli javljati znakovi degenerirane kulture, Šostakovič morao izvršiti nasilje nad svojom prirodom, odreći se svojih najviših estetskih principa. Ovo je osobito došlo do izražaja prilikom izvođenja njegove opere „Ledi Magbet” (objavljena 1935. godine).

Ovo je možda drastičniji primjer neshvaćanja suštine muzike, no on nije usamljen. Taj novi ditiramb napravio je od muzike, griješnim načinom, imitatorsku reprodukciju pojave — bitke, bure na moru, i time samu muziku lišio njene mitotvorne snage. Jer, ako nasladu u nama želi probuditi samo time što će nas nagnati na traženje vanjske analogije između nekog zbivanja u životu ili u prirodi i izvjesnih meloritmičkih oblika, osobenih, specifičnih, ako naš razum treba da se zadovolji saznanjem tih analogija, onda nas to prenosi u jedno raspoloženje u kojem je prihvaćanje mitskog onemogućeno, jer mit hoće da ga ljudi očigledno osjete kao jedinstveni primjer općenitosti i istine, zagledane u beskraj. Totalitarnost muzike izlazi pred nas kao takvo opće ogledalo svjetske volje, neke vječite istine. Naprotiv, zvučno slikanje ditiramba oduzima takvom opažajnom zbivanju svaki mitski karakter — sad je muzika postala oskudna slika pojave i zato beskrajno siromašnija od pojave same. Samim tim siromaštvom ona samu pojavu nedopustivo devalvira, svodeći je u tom oslikavanju na jeftinu afektaciju trubljenja, marširanja i sl. Time se muzika otuđuje od sebe same do puke robinje pojavnosti.

Spomenut ćemo još nešto, što će mnogi shvatiti svojevrsnom umjetničkom herezom. Premda ostale umjetnosti na različite načine odražavaju isto projekтивно vizionarstvo podsvjesnog, u njihovoj osnovi nalazi se muzika, koja najopćijim i najtemeljnijim idejama postaje izvorom prostorne, odnosno plastične dogradnje. Muzička umjetnost ima karakter i izvor posve različit od ostalih umjetnosti, jer muzika nije slika pojave, nego neposredno slika volje same i zato prema svemu fizičkom na svijetu predstavlja metafizičko, prema svakoj pojavi stvar „po sebi”. I zato se muzika mora mjeriti po sasvim drukčijim estetskim principima i gotovo ne po kategoriji ljepote. Pojavni svijet, prirodu i muziku, možemo

promatrati kao dva različita izraza iste stvari. Ako se muzika promatra kao izraz svijeta, ona je u najvišem stepenu opći jezik, koji se čak prema općosti pojmova odnosi otprilike kao ovi prema pojedinim stvarima. No, njena općost nije općost apstrakcije. Zato se muzika kao općost, sa svojom vlastitom realnošću i prirodom, mora kao općost naći u duhu oblika svih ostalih umjetnosti. Konačno, i u tragedijama Helena (osobito Eshila i Sofokla), muzika je predstavljala onaj siloviti nemir, slutnju, olujni nagovještaj, što se projicirao na čiste i jasne obrise dramske radnje, na likove, ispod čijih se mirnih očiju i jednostavno izgovorenih riječi, skrivala jedva savladana ekstatičnost beskonačne energije podsvjesnog. Čak i onda kada se udružuje s rječju i slikom, muzika pomaže u iskazivanju najskrivenijih značenja riječi i slike.

No, u jednoj lošoj kombinaciji muzike s jedne strane, te riječi, slike, scene i pokreta s druge, ovi posljednji koriste se samo zato da bi se približili duhu muzike; niti jedno od njih ne govori muzikom kao svojim materinim jezikom, i usprkos ovoj pomoći, ne dopiru dalje od predvorja muzičke percepcije i nikada se nisu smjeli dotaknuti njenih najskrivenijih svetinja.

Čak i u takvoj nasilnoj simbiozi muzika je sebi dovoljna — ona jedino može „pojasniti” prostorno-vizuelni učinak. Zašto? Zato što je muzika prava ideja svijeta, dok su ostale umjetnosti samo odsiaj te ideje, njena upojedinačnost — nikakav ih put ne vodi u pravu, istinitu stvarnost — iz te stvarnosti jedino progovara muzika. I te beskrajne pojave koje smo naveli, mogu da prolaze pored muzike. One nikad ne iscrpljuju njenu suštinu, one uvijek ostaju njene površinske slike.

I tako smo se ponovo vratili na dva osnovna polariteta, koje smo nekoliko puta spomenuli samo zato da bismo vidjeli kako se u odgojno-obrazovnom procesu i široj praksi, isticanjem jednog od njih, otvara mogućnost jedne velike zabune — i to pod izgovorom začuđujućeg estetskog načela, „sve mora biti svjesno da bi bilo dobro, sve mora biti razumljivo da bi bilo lijepo”, zanemarujući, pri tom, dva umjetnička svijeta: formalni, kojim se ostvaruje proces individuacije, i dubinski, kojim energetika podsvjesnog prodire i ostvaruje se u formalnoj strukturi. Ovo nas, konačno, dovodi i do dva pristupa stvaralaštvu — racionalnog, u kojem bi nagon trebao potvrditi umjetnički čin (a to nije ništa drugo nego laboratorijska kombinatorika, manifestantna u serijalnoj i konkretnoj muzici), i nagonskog, kojeg kultivirani *ratio* prihvata kao iskonsku umjetničku istinu.

Nažalost, u odgojno-obrazovnom procesu, i ne samo u njemu, muzici se u većini slučajeva pristupa pogrešno. Tri glavna cilja muzičkog odgoja — stvaranje, izvođenje i slušanje muzike, izvode se na pogrešnim premisama. Umjesto suštinskog, polazi se od formalnog ishodišta. Tako je u središtu pažnje informacija, umjesto samog zvuka, koji treba da postane izvor, metoda i cilj ukupnog odgojnog procesa. Kada se tome još doda prevodenje muzike u jezičnu i likovnu deskripciju, onda možemo jedino zažaliti one darovite pojedince kojima je ova stranputica ubila kreativnu znatiželju. Jer i slušanje, stvaranje i izvođenje muzike počivaju na istim osnovama, osnovama univerzalne istine.

I treba da se čudimo zašto je to tako. Spomenuli smo na početku, da je u cjelokupnoj historiji ljudske misli, umjetnička ideja posebno istaknuta. Možda najizrazitiji i najilustrativniji primjer pravilnog rezoniranja predstavlja Aristotelov stav prema umjetničkom, stav koji na neki način rezimira spoznajna gledišta, do sada često naglašavana.

Kod Aristotela zapažamo istu bipolarnost u umjetničkom djelu: pasivni um, koji prima senzacije objektivnog svijeta, što je on označio kao čistu formu i koja predstavlja ontološku osnovu. Unutrašnja, osvjetljena energija pomaže djelotvornom umu da u formalnoj strukturi materijane refleksije ostvaruje suštastvenost, koja u dijalektičkoj vezi sa pojavnošću ostvaruje objektivnu istinu. Objektivna istina tako postaje jedinstvo pojedinačnog i općeg.

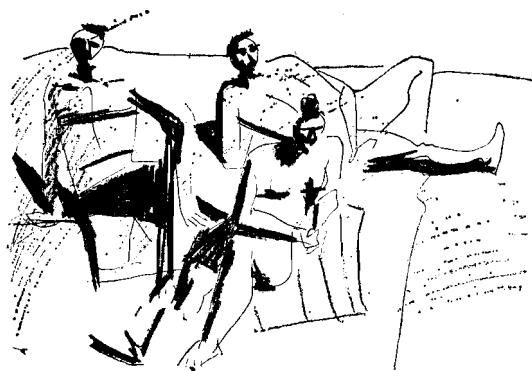
Dovodeći to u vezu s umjetničkim stvaralaštvom, kao vremenskim i vanvremenskim kategorijama, moramo se podsjetiti na veliki filozofski značaj Aristotelove postavke, čija iradijacija seže u sferu psihološkog, pa prema tome i umjetničkog. Jer i umjetnik prima senzacije svoga vremena (sociološke, psihološke, ekonomske, političke, tradicionalne), ali njegova djelotvornost, u ovom slučaju umjetnička imaginacija, inventivnost jednog podsvjesnog integriteta, stvara i oblikuje jedinstvenu umjetničku sliku, fenomenološku kao odredbu stila i ontološku kao odredbu istine — u vremenu i van vremena. Umjetnik najdublje aspiracije svog naroda najčistije, najjasnije otkriva, pomažući tom istom narodu da u umjetničkom djelu otkrije sebe, a otkriti sebe znači otkriti onu tragičnu, vjekovnu bipolarnost, čija trijumfalna igra čini okosnicu života i historije.

Možda ovde nije izravno spomenuta tragična dimenzija umjetnosti općenito, a muzike posebno. I donekle bi trebalo predstavljati zagonetku —

zašto tragični motivi ne djeluju imobilno, već naprotiv, kao himnično trijumfalno razrješenje u transcendentnom.

Otrcana je zabluda prema kojoj tragičnost umjetničkog čina vodi u defetizam. Jer na obrisima muzičke dramatike počiva slutnja, koja optimističkom vizijom pomaže čovjeku da nadvlada svoj strah i patnju. Da bi ta dramatika doista mogla izvršiti svoju svjetsku misiju humaniziranja ljudske ličnosti, u njenoj suštini mora počivati mitotvorna snaga, legendarna istina, koja je zajednička svim ljudima u ljubavi i zajedništvu. Bez mita svaka kultura gubi svoju zdravu stvaralačku prirodnu snagu. Tek mitovima zaočakuje se jedan cijeli kulturni pokret u cjelovito jedinstvo. Za duh umjetnosti i kulture nema veće opasnosti od apstraktnog čovjeka, apstraktnog odgoja, apstraktnog morala, apstraktnog prava, apstraktne države — u protivnom, takva prepuštena kultura oskudno će se hraniti plodovima svih kultura. Umjetnost se ne smije svesti na imitiranje prirodne stvarnosti, već mora postati legendarni, mitotvorni, metafizički dodatak prirodnoj stvarnosti, radi njenog savlađivanja.

Šta da kažemo kao zaključak? Možda to, da se u nijedno doba nije toliko usidjelički brbljalo o umjetnosti, a umjetnost tako malo cijenila. Prosto časkanje, radi zabave, o Šekspiru i Betovenu, da bi se pružilo svjedočanstvo vlastitog „obrazovanja”. Ako ovome još dodamo kritičkog barbarina, mjerenje muzičkih tonova centimetrima i milimetrima, onda nam je taj daltonizam prilično jasan — on nas odvraća i u slušanju i u stvaranju i u reprodukciji od sagledavanja njene suštine, odvraća nas od njenog prazavičaja.





---

II DEO

---

# TRIBINA

---





# IDEOLOŠKA BORBA U PISANJU AVANGARDE\*

---

## 1.

Mi danas preživljavamo ne „krizu civilizacije“, što do besvesti ponavlja buržoaska ideologija, nego jednostavno — mada uz sve veće teškoće i sve očiglednije — fazu simultanog vrhunca, pre-  
rastanja i raspadanja kapitalističkog načina proizvodnje. U sukobu koji se svuda širi i produbljuje između imperijalizma i socijalizma, ovo znači, dijalektički, na nivou nadgradnje, dovođenje u pitanje same „suštine“ značenja. „Krizi“ u književnosti, beskrajne diskusije o toj krizi, predstavljaju u ovom istorijskom procesu samo jedan od simptoma, mada od velikog značaja. U Francuskoj, ovaj simptom se stalno razvijao posle kvalitativnog skoka klasne borbe u maju 1968. godine, u fabrikama, ali takođe, i to po prvi put kao konačan preokret, na Univerzitetu — u centru reprodukcije i prenošenja znanja.

## 2.

Ovoj krizi treba da otkrijemo pravu suštinu: progresivno ponavljanje istog upornog pitanja, koje ne prestaje već čitav vek — to jest od osnivanja Marksove i Engelsove nauke o istorijskom razvitku i od praktičnih promena koje je ta nauka prouzrokovala — pitanja pomeranog kroz razne kontekste, preinačavanog, koje je malo-pomalo izgradilo svoje sopstvene naučne instrumente. Mi upotrebljavamo reči *pisanje, tekst* da

\*) Philippe Sollers, „La lutte ideologique dans l'écriture de l'avantgarde“, Intervention au Colloque de Cluny II, organisé par *La nouvelle critique*.

bismo izrazili pitanje koje bi moglo između ostalih posledica da nam da odgovor na to — šta je bila, ili na šta pretenduje „književnost“. Naša je namera da pokažemo da se ti pojmovi mogu sagledati samo u svetlosti istorijskog materijalizma, i na Frojdovom otkriću podsvesnog.

### 3.

Naš ugao posmatranja je namerno sužen, teoretski. Nikakva taktička potreba ne zahteva da ovde, u ovom času, napustimo pojam *avangarde*; taj pojam naprotiv može optimalno da prikaže protivrečnosti — da moramo voditi računa o *vrlo dugoročnim* razmatranjima: „U političkom i ideološkom području, ishod bitke između socijalizma i kapitalizma biće pouzdan tek posle vrlo dugog perioda. Do konačnog rezultata će se doći ne posle nekoliko desetina godina, nego posle jednog ili više vekova.“ Jedna od naših osnovnih postavki biće ta, da „književnost“ i „filosofija“ za sve vreme pripadaju istom revolucionarnom preobražaju. Pisanje, tekst, smatramo dakle elementima koji sadrže u sebi književno delovanje, koje nema drugog sadržaja, kao što je pisao Medvjedev, sem „ideologije na putu stvaranja, živi proces formiranja ideološkog horizonta“. Radi se o produktivnoj i kritičkoj integraciji, čiji odnos prema naukama i uticaj na novu filozofsku praksu treba pratiti i ocenjivati.

### 4.

S obzirom da u prvi plan stavljamo izraženo, oblast našeg istraživanja neće nikad biti *samo* ideologija, kao što nas uopštavanje tog izraženog neće navesti da ga prihvatimo kao formalan predmet i da ga zadržimo u okvirima „umetničkog dela“. Ne radi se ni o povratku na neposredno i mehaničko odražavanje društvenih i ekonomskih tokova, ni o formalističkom, ograničenom tumačenju tekstova. Prodor koji pokušavamo da ostvarimo može nam pomoći da artikuliramo nauku o ideologijama u trenutku njihovih promena, to jest, prema T. Erberu (*Prilog opštoj teoriji ideologija*), u trenutku kada te promene dobijaju, za vladajuću ideologiju (u nauci, u estetici, u politici), „status pomamnog izražavanja“. Taj status je očigledno maska pod kojom se pojavljuje promena, a pisanje, u diferencijalnom smislu koji podrazumevamo, ne odstupa od pravila.

### 5.

Nadrealizam je bio, kako je to oštroomno zapazio Lui Otbin u jednom skorašnjem tekstu, siste-

---

matisko ispoljavanje jednog od tih „delira”. Nadrealistički pokret je u stvari i *postavio* i *ne-shvatio* probleme sa kojima se nužno sukobljava avangarda sa Zapada, čija „književnost” nije ništa sem izmišljene reči koja pripada prostoru jednog bezživotnog znanja. Ovi problemi se zovu: kulturno prosejavanje, podsvest/govor, Orijent, marksizam. Može se reći da je Andre Breton na taj način odredio *predmet* našeg ispitivanja u svoj kompleksnosti, da bi ga u isti mah prekrio gustim tkanjem pogrešnih tumačenja koja mu onemogućavaju naučni pristup i podređuju ga zakonima interpretacije, i to pod dominacijom Hegelovog konceptualizma, *nepročitano* od strane Marksa, Engelsa ili Lenjina, u stvari nepročitano Hegela: — hoćemo ovim da naglasimo da je neophodno čitanje celog Hegela, od *Nauke* o logici do *Estetike*, i to kritičko čitanje.

a) Kulturno prosejavanje: pronalaženje onoga što Breton naziva „delima latentnog, izuzetno bogatog sadržaja”, tvrđenje da „klasici koje je sebi izabrala buržoazija nisu naši”. Breton, na primer, piše povodom Lotreamona: „Svetla kojima izvesna dela počinju da zrače posle pedeset godina, postepeno zamračivanje nekih drugih, dozvoljavaju nam da razlikujemo bisere od šljunka. Takvo razdvajanje međutim ne bi bilo dovoljno kad ne bismo tražili razliku u prirodi koja razdvaja jedne od drugih.” Uprkos pozitivne postavke: „Književnost ne samo da ne može da se proučava van istorije društva i van istorije književnosti, nego se ne može ni *stvarati* nezavisno od epohe, bez pomirenja, u ličnosti književnika, ta dva potpuno različita elementa: istorije društva do njega, istorije književnosti do njega” (embrionarno poznavanje istorijskih „diferencijalnih trenutnosti”), ne bi se moglo reći da je nadrealizam zaista skovao oruđa za objektivno shvatanje te razlike. Pre bi se moglo reći da je nadrealizam, na kraju krajeva, subjektivno doprineo da se ta razlika zamuti i izbriše.

b) Podsvest/govor: obeležavanje značaja Frojda, ali sve skriveniji povratak Jungovoj „teoriji” o subjektu „obdarenom dubinom”; uglubljavaње — kao talog poetike XIX veka — u spiritualističko zastranjivanje. Pogrešna teza „automatskog pisanja”, nesposobnog da prevaziđe psihološke okvire.

c) Orijent: „Ta reč — piše Breton — verovatno odgovara nespokojstvu koje karakteriše naše vreme, izvesnoj potajnoj nadi, nekom podsvesnom predviđanju; ne može biti da se ono nameće uzalud. Sama po sebi, ta reč predstavlja jedan izvestan zaključak, što današnji reakcionari dobro znaju, zbog čega ne propuštaju ni jednu priliku da kritikuju Orijent”. Ovo važi u odnosu

na tadašnju francusku desnicu (Valeri, Moras), ali ostaje usko simbolično, nazadno u odnosu na prodor materijalizovane značajnosti (Arto) i bez poznavanja revolucionarnih previranja ovog kontinenta (čije početke možemo da prepoznamo, sa Lenjinom, već 1905. godine).

d) Marksizam: nepoznavanje naučnog socijalizma i vezivanje za utopijski socijalizam, konfuzija između materijalističke dijalektike i Hegelove dijalektike, podređivanje političkog etičkom, pokušaj „mirenja” materijalizma i idealizma.

Breton, dakle, umesto da posmatra sve ove nivoe u delovanju njihovih osobenosti, stvara neku vrstu „fantazmatične sinteze”. To ne isključuje da baš ti *nivoi*, u realnosti i teoretski, postavljaju pitanja. Breton je shvatio da samo delovanje *grupe* može istovremeno rešavati te protivrečnosti, a takvo shvatanje predstavlja nesumnjivo najdublji smisao nadrealizma, koji mora da bude „postavljen na noge” da bi se razvio u budućnosti: „Možda je budućnost nadrealizma — piše Blanšo — u traženju mnogostrukosti kojom bi se izbegla jednostranost, a koja bi prevazišla sveukupnost (zahtevajući u isto vreme da ta sveukupnost bude ispunjena), i održavala bespoštednu kontradikciju i raskid sa Jedinim.” Uslov za tu budućnost, — Blanšo to očigledno ne bi umeo da formuliše, — leži u materijalističkoj gnoseologiji, koja je u osnovi strana nadrealizmu. Mi smo zapazili dva izuzetka: Arto (zbog upražnjavanja izražajnosti koja daleko prevazilazi sve ostale nadrealiste, koja ga dovodi do neslućenog organskog eksperimentisanja pisanom misli); Bataj (zbog razmišljanja antropološkog karaktera koje unosi stalne promene: ekonomija, preistorija, seksualnost).

## 6.

Zamislili smo da proučimo funkciju onoga što bi se zvalo „književnost” kao proizvod filosofije izraženog u i kroz verbalno predstavljanje, podređenog tom predstavljanju; upotrebu filosofije kao sredstva za uviđanje društvenih problema i njihovo međusobno povezivanje, filosofsku „pregradu” u trenutku promena unutar istorijskog materijalizma. Književnost, na primer, u uslovima feudalne proizvodnje, ima funkciju održavanja mitske celokupnosti bazirane na simbolu, a u uslovima kapitalističkog načina proizvodnje, narativnog prisvajanja reprodukcije kojom upravlja znak. U uslovima kapitalističkog načina proizvodnje, pre uvođenja — pod pritiskom Frojdovih otkrića — problematike *značenja* (Lakan) i *pisanja* (Derida), — ova dva pojma se nikako ne poklapaju, nego upućuju, jedan na mogućnost primene psihoanalize kao nauke i teorije o pred-

metu nauke, a drugi na kritiku metafizičkih shvatanja podređenih dominaciji logosa i na začetak opšte teorije o načinu označavanja u istoriji (takođe na stvaranje, od prvostepenog značaja, a na bazi naučnog pristupa rezultatima ruskih „formalista” i strukturalne lingvistike, teoriji o primeni značenja kao što je *semanaliza* Julije Kristeve) — pre, dakle, ovog niza pronalazaka koji nagoveštavaju prelaz ka jednom drugom načinu proizvodnje, lako je primetiti preovlađivanje forme kao što je „roman” i pozitivističke ideologije lingvistike, a sa druge strane, u smislu kompenzacije spiritualističko-religiozne regresije izražene u „poeziji” kao neposrednoj posledici veštačkog raščlanjivanja kojem je podvrgnuta realnost.

Na taj način, književnost, poezija, postaju suviše često bilo alibi za formalističko ponavljanje, bilo druga strana jedne filosofije koja ne može i neće da uvidi potres izazvan dijalektičkim materijalizmom. Sa druge strane, može se reći da su nesumnjive teškoće koje susreće „socijalistički realizam” na istoku, posledica nedovoljnog reaktiviranja marksističke filosofije (nedostatak produktivnog čitanja Marksa, Engelsa, Lenjina). Međutim, na zapadu je vrlo karakterističan privilegovan odnos koji se još uvek uspostavlja kao nekada između religije i umetnosti, između izvesne ontološke filosofije i poetskog jezika. Otuda potiče duboko reakcionarna postavka Hajdegera, da je umetnost „utoliko suštinska, ukoliko ona sama stvara istoriju”. Tu nalazimo preterano davanje značaja „kreaciji i reči” („Reč je okvir, to jest obitavalište bića”), koja niče iz zemlje kao istovremeno procvetavanje lepote i istine („Lepota je obitavalište istine u smislu njenog procvetavanja”), istina „nastaje” u ruhu umetnosti („U suštini umetničkog dela nastaje istina” / „Suština umetnosti je istina koja deluje sama po sebi”) itd. Mogli bismo jednostavno da kažemo da je Hajdegerovo izražavanje u *Čemu pesnici* i *Poreklo umetničkog dela*, vrhunac nepromišljene metaforizacije seksualne radosti (nicanje, cvetanje, šikljanje, iskršavanje...): „Najdublja realnost umetničkog dela je nosilac događaja samo ako je ona nošena u istini koju sama rađa.” Hajdeger ostvaruje iracionalnu suprotnost Hegelove *Estetike*, i jasno je onda zašto se sa tolikom upornošću poziva na Helderlina, Hegelovog savremenika, koji predstavlja tu suprotnost u *budućnosti*, dok je Hajdegerova filosofija njeno predskazano ostvarenje. U tom filozofskom stavu počiva i dan-danji sahranjivanje Hegela, i automatski se javlja halucinantna potreba da se Marks zaboravi kao da nikada nije ni postojao, to jest da se svede na beživotni skelet: jedan tekst kao i svi ostali. Izvesni mislioci ne mogu nikada da se pomire što govore sa

---

stanovišta svog mrtvog oca, naročito kada je taj otac, kao što je slučaj sa Hegelom, oličenje same smrti. Hiperracionalni rad Marksov, Lenjinov, zaista je *ubistven* za nazadnjačku poetičku misu i za univerzitetsko filozofsko samozadovoljstvo.

## 7.

„Do sada — pisao je Engels u *Dijalektici prirode* — prirodne nauke, kao i filozofija, potpuno su zastavljale uticaj čovekovog delovanja na razvoj misli. One razdvajaju praksu od misli.” Mi mislimo da je došlo vreme za pisanje jedinstvene nauke o prirodi i ljudskoj misli, tog „pozorišta naučne ere — pozorišta saznanja kroz jezik i pisanje — koje je prizivao Breht, gde „efekt otuđenja” postaje *društvena* činjenica. „Nearistotelovska” dramaturgija koja sadrži svoje *transfere* i koja se razvija po „objektivnim protivrečnostima sadržanim u svakom realnom procesu”. „Piscu su sve potrebija poznavanja naučnih dostignuća” — piše dalje Breht. „I malo-pomalo sama njegova umetnost počinje da razvija jednu nauku, ili bar tehniku, koja u odnosu prema nauci ranijih generacija, predstavlja isto što i hemija u odnosu na alhemiju.”

Danas se već može predvideti šta će razlikovati ovakvo pisanje od filozofije i književnosti u starom smislu tih reči. Možemo npr. privremeno zameniti reč *filozofija* rečju *književnost* u kritici spekulativne filozofije koju je izveo Luj Altiser u eseju *Lenjin i filozofija*: „/Književnost/ ne može da podnese misao o teoriji (to jest o objektivnoj spoznaji) /književnosti/, koja bi bila u stanju da promeni svoju tradicionalnu praksu. Takva teorija bi za nju bila ubistvena, jer cela književnost živi od njenog negiranja.” Ako se može smatrati da je potiskivanje u podsvest filozofije — politika, to potiskivanje književnosti bila bi filozofija. Književnost živi od filozofije, ali ne pasivno, nego u kompleksnim odnosima, jer ona dopunjuje ono što filozofija ne može da obuhvati (u svakom slučaju, pre svog „kraja” kod Hege-la): istinsko izražavanje, odnosno predstavljanje sebe kao takve. Književnost vraća filozofiji „imaginarno”, kojim ona, obuzeta istraživanjem simboličkog polja, koje je pomerenom naučnim otkrićima, ne može da se bavi. „Književnost” funkcioniše dakle kao *potisnuto potisnutog*, kao protivrečnost drugog stepena, koja dvostruko uzdrmana teorijom podsvesnog i pisanjem o političkoj problematici, s druge strane otvara polje problemu prevashodnog značenja: pitanju procesa u kome se jezik proizvodi i u isto vreme materijalno menja u istoriji. To je prizor koji je u dijalektičkom odnosu sa ostalim prizorima koji sami sobom ne mogu da se izraze.

Nova praksa pisanja može, zauzvrat, razarajući uticanje „književnosti”, i kroz kritiku prelaznih oblika stvaralaštva, da ojača marksizam kao „primenjenu filosofiju”; i da mu omogući, bez potčinjavanja (što je slučaj sa parom filosofija/književnost koji se, pod uticajem idealizma, uvek suprotstavljao nauci i politici), ne njegovu *derivaciju*, nego *produktivno udvajanje*, da ostvari tačku podudaranja koju je najavio Lakan u članku „Nauka i Istina”, između revolucionara, pisca i psihoanalitičara. Tek onda bi književnost i filosofija govorile o onome o čemu još ne mogu. Ostaje još, i to je pitanje od prvostepenog značaja, određivanje mesta jednog takvog pisanja unutar svakog načina proizvodnje, to jest u odnosu na istorijski materijalizam.

Da bismo dali primer kolika se oblast istraživanja otvara na ovaj način pred nama, podsetimo jednostavno na „alfabetsku revoluciju”, o kojoj Zan-Zak Goblo piše u svojoj knjizi *Istorijski materijalizam i istorija civilizacija*: „Značajan paradoks: to što je postalo „pravilo”, rođeno je kao izuzetak.” I dalje: „Ideografski i fonografski aspekti kineskog pisma su istovremeno protivrečni i dopunski: otuda proizlazi nepodudarnost između pisanja i čitanja, između pisanog i govornog jezika. Otuda potiče takođe mogućnost upotrebe kineskog, bez poznavanja govornog, kao naučnog jezika: ovo delimično objašnjava zračenje kineskog jezika i kulture na Koreju, Japan i Vijetnam, kao i kulturno jedinstvo samog kineskog sveta.” Ova oblast nas navodi, s druge strane, na pitanje „azijskog načina proizvodnje”, o kome piše Jan Bani u svom tekstu „Društvena formacija u Aziji u svetlu antičke orijentalne filosofije”, u kome podvlači nepostojanje odnosa gospodar/rob u toj društveno-pravnoj konfiguraciji (dakle, možemo da dodamo, i nepostojanje Hegelovih kategorija): „U najstarijoj kineskoj misli može se nazreti neka vrsta 'podruštvljavanja', očovečenja, politizacije cele prirode. Kasnije se taj embrionarni dijalektički pogled širi i postaje odlika ontološke misli. Ideja o protivrečnosti, o udvajanju jedinstvenog, ta 'baza' dijalektike (po Lenjinu) se vrlo živo afirmiše. Dok se u grčkoj filosofiji ona jasno javlja tek kod Heraklita, u Kini se rodila sa samom filosofijom.”

Treba li ponoviti Frojđovu primedbu u vezi sa radom sna, u njegovom *Značenju snova*: „Simboli sna imaju više značenja, često imaju mnogo značenja, tako da, kao u kineskom pismu, samo kontekst može da dovede do tačnog razumevanja. Zahvaljujući tome, san dopušta dalja interpretiranja i može da predstavlja jednim sadržajem više različitih misli i više nagona želja različite prirode.” Vidi se da se ovde, kao i u istoriji, najstarije priključuje najnovijem; u tom

zagrljaju treba otpočeti dešifrovanje. Treba insistirati na tome, da filosofija, poezija, književnost, imaju zajednički elemenat koji je njihov „potisnuti deo”; ne zaboraviti da su one stecište „negiranja realne aktivnosti”, „negiranja kojim se filosofija sama sebi prepričava da bi ljudi verovali u to što priča, kao i da bi verovali da je ona iznad politike, kao što je iznad klasa” (Altiser); praktikovati pisanje materijalističko i dijalektičko, koje se „odreklo nepoznavanja i koje, pošto zna šta radi, *deluje u skladu sa onim što jeste (isto)*”; to znači raskinuti i sa spiritualizmom i idealizmom, i sa njegovom saučesničkom suprotnošću: formalizmom. Već Majakovski je rekao: „Treba razbiti u hiljadu komada bajku o apolitičkoj umetnosti.” Što nikako ne znači, *naprotiv*, da ideološka borba u književnosti treba da bude *neposredno* politička. U stvarnosti, taj politički zadatak, koji je obeležen neprekidnim angažovanjem u istoriji i klasnoj borbi, biće ostvaren ako se pisanje *prepozna* u svojoj funkciji „univerzalnog stecišta”, u praktikovanju kontradikcija i u borbi suprotnosti; ako se temelji na prirodnim naukama, na nauci o istoriji i na nauci o podsvesti; ako shvati, kao što je rekao Lenjin, „da će samo socijalizam osloboditi nauku od njenih buržoaskih okova”.

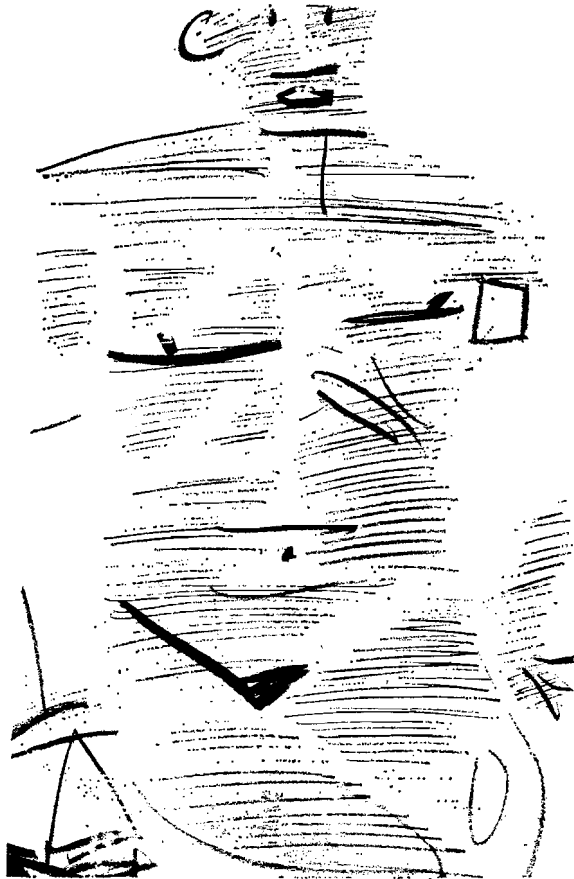
Saznanje koje stiče misao podređena objektivnoj dijalektici — dijalektičkom materijalizmu — upisuje se neizbrisivo u tekst, čija gnoseološka uloga na taj način postaje spoznaja beskraja u oblasti istorije; spoznaja, na primer, putem jezika, da je matematička beskonačnost uzeta baš iz realnog sveta. Engels je rekao da je Furije napisao „matematičku poemu”, a Hegel „dijalektičku poemu”; tekst o kome govorimo morao bi da bude takav, materijalistički, istorijski, dijalektičan, o novoj ideološkoj praksi marksizma kao transformatora osnove naše misli.

Označićemo ovde vrlo konkretne posledice: poznat je uticaj koji je na razvoj hemije učinio pronalazak jednog načina pisanja *-crte-* u obeležavanju razvijenih formula, takozvanom atomskom obeležavanju. Tekst uvodi, u oblasti ideologije, jednu vrstu sličnog obeležavanja, „medumolekularnog”. Tekst će predstavljati prema klasičnoj književnosti isti odnos kao hemija prema alhemiji. Pod tim uglom, tekst može da se shvati kao analiza isključivanja subjekta iz govora nauke: zbog toga smo rekli da on „zna” psihozu, a ne neurozu, kako je do sada neurotično pokušavano da nam se prikaže. U tom pogledu možemo da tvrdimo da tekst obnavlja saznanje, koje nije ništa drugo nego neprestano stavljanje u pitanje svakog saznanja.



Dalji razvitak ove prakse avangardnog pisanja i ideološke borbe koju ona vodi u smislu socijalističke revolucije, treba da dovede do „izlaza”, koji će biti suđen prema rezultatima. Budućnost će potvrditi ili poreći opravdanost naših današnjih ambicija.

(Prevela s francuskog SVETLANA TERMAČIĆ)



---

III DEO

---

# ISTRAŽIVANJA

---



---

MELANIJA MIKEŠ, ALBINA LÜK,  
FERENC JÜNGER

---

# O DVOJEZIČNOSTI U JUGOSLAVIJI

---

Mišljenje da je dvojezičnost ili višejezičnost anomalija, kako u društvenoj strukturi tako i u govornom ponašanju jedinke, koje je naročito u periodu između dva rata preovladavalo u mnogim krugovima zainteresovanim za ovu problematiku, sve više ustupa mesto naučnom sagledavanju ove problematike, pa se danas o višejezičnosti ili dvojezičnosti govori kao o pojavi koja je normalna i prirodna, i koja, kako u pogledu govornog ponašanja jedinke tako i u pogledu društvenih zajednica, predstavlja jednu od bitnih karakteristika razvojnog stupnja savremenog društva.

U ovom radu govorićemo o dvojezičnosti kao društvenoj pojavi (1.) i skiciraćemo kulturno-istorijske, etno-jezičke i institucionalne karakteristike Vojvodine, Baranje i Prekomurja kao društvenih zajednica i sredina, u kojima, počev od 1973. godine, saradnici Instituta za hungarologiju u Novom Sadu i Instituta za narodnostna vprašanja u Ljubljani vrše sociolingvistička istraživanja mađarsko-srpskohrvatske, mađarsko-hrvatskosrpske i mađarsko-slovenačke dvojezičnosti (2.)<sup>1)</sup>

1.0. Dvojezičnost pojedinaca, tj. individualna dvojezičnost je i ranije privlačila pažnju istraživača, koji su se u prvom redu zanimali za psihološke, fiziološke, lingvističke i druge dimenzije ove pojave. Društvene okolnosti koje su uslovljavale i održavale dvojezičnost često su zauzimale samo marginalno mesto, usled čega dobar deo predratnih istraživanja ima diskutabilnu vrednost. Tek uključivanjem socioloških komponenata u istraživanja dvojezičnosti dobija dvojezični pojedinac svoje mesto u okviru dvojezičnih društvenih za-

<sup>1)</sup> Autori se zahvaljuju Vasiliju Meliku, Dragu Druškoviću, Ištvanu Seliju, kao i saradnicima Instituta za narodnostna vprašanja Dušanu Nećaku i Štefanu Šošu na primedbama i sugestijama koje su dali prilikom pripremanja ovog rada.

jednica. Izraz „dvojezičnost“ koji se u međuvremenu ustalio kao pojam sposobnosti pojedinca da komunicira na dva jezika i kao naziv za domen psiholoških istraživanja nije više zadovoljavao.

Da bi terminološki razgraničili područja istraživanja, sociološki usmereni istraživači usvojili su izraz „diglosija“. Prema svom utemeljitelju Fergusonu, diglosija označava upotrebu dva jezika za govornu interakciju unutar određene društvene zajednice. Karakteristika diglosije je strogo razgraničenje funkcija koju vrši jedan, odnosno drugi jezik.

Ferguson je definisao diglosiju kao „...relativno stabilnu jezičku situaciju u kojoj pored osnovnih dijalekata (koji mogu imati standard ili regionalni standard) postoji vrlo udaljen i visoko kodificiran (pogotovu gramatički kompleksniji) nadređen oblik, nosilac opsežne i bogate književnosti. Taj oblik proističe iz ranijeg perioda ili pripada drugoj jezičkoj zajednici, pa je široko zastupljen u obrazovnom sistemu; on predstavlja jezičko sredstvo za većinu pismenog i formalnog govornog sporazumevanja, ali ga nijedan deo zajednice ne upotrebljava u svakidašnjem razgovoru.“  
— (Ferguson, 1959).

Različita funkcija dvaju jezika proizlazi, prema našem mišljenju, iz podređenog statusa jezika druge etničke grupe u određenoj zemlji, bilo kao posledica postojeće baštine ili međunacionalnih odnosa u sadašnjosti. Takav podređeni društveni status jezika manjinske zajednice sužava mobilnost pripadnika grupe i onemogućuje im ravnopravno uključivanje u ekonomski, društveni i kulturni život i napredovanje u okviru šire zajednice preko vlastitog jezika, a sužava i mogućnosti razvoja samog jezika.

U našim razmišljanjima o diglosiji polazimo, dakle, od saznanja da u slučaju kada se radi o dve različite etničke zajednicama koje žive u istom društvenopolitičkom uređenju razgraničenje funkcija jezika tih zajednica zasniva se na podređenosti društvenog (a često i pravnog) statusa jezika jedne zajednice, što proizlazi iz njene nejednakosti u društvenom, ekonomskom, kulturnom i političkom životu.

Na takvoj pretpostavci pokušaćemo da dogradimo dosadašnje gledište o funkciji jezika manjinske zajednice, dodajući mu i teorijsku definiciju koja je u skladu sa našim društvenim nastojanjima i stvarnošću, pa ćemo na adekvatan način definisati kontaktnu situaciju koja je zasnovana na ravnopravnosti dva ili više jezika.

1.1. Shema diglosične situacije u slučaju kada se radi o jeziku etničke manjine u odnosu na je-

zik šire zajednice bila bi sledeća: dva jezika od kojih svaki ima svoj visoko kodificiran standard vrše različite društvene funkcije. Funkcije oba jezika su podeljene kako u komunikaciji unutar etničke manjine kao grupe tako i u komunikaciji pripadnika manjine sa pripadnicima većinskog naroda. Jezik etničke manjine je sredstvo sporazumevanja među pripadnicima grupe u neformalnim govornim situacijama. Jezik šire društvene zajednice je sredstvo sporazumevanja u uobičajenim govornim situacijama i upotrebljava se u razgovoru o temama koje se odnose na društvena, politička, kulturna i ekonomska zbivanja u celom društvu.

Jezik etničke manjine može da ima određene normativno-pravne garantije, ali se one, ipak, ograničavaju na uopštena prava pripadnika etničkih manjina na slobodnu upotrebu svog jezika; nema stvarnih materijalnih garantija i institucionalnih mogućnosti za realizaciju tih prava. Na taj način se funkcija toga jezika ograničava na komunikaciju unutar grupe.

Pripadnici etničkih manjina ne mogu se uključivati u društvenopolitički, ekonomski i kulturni život preko svog maternjeg jezika, pa je zato njihova društvena mobilnost uslovljena njihovom govornom sposobnošću na jeziku šire društvene zajednice.

Teoretičari podvlače da je funkcionalno razgraničenje između dva jezika nužno da bi se oba jezika održala u okviru društvene zajednice. Kada funkcije dvaju jezika ne bi bile podeljene prema ulogama govornika u okviru različitih situacija i u svakidašnjim aktivnostima, usled brisanja vrednosnih odnosa dvaju jezika, jedan jezik bi zamenio drugi (Fishman, 1976). Smatramo da je takva pretpostavka diskutabilna, jer ne uvažava različitost društvenog položaja pojedinih etnikuma u društvenopolitičkim zajednicama. U uslovima ravnopravnog uključivanja grupe u društvenoekonomski život društveno-političke zajednice preko upotrebe maternjeg jezika može se s pravom pretpostaviti da se nijedna etnička grupa neće odreći kompletne funkcije svog jezika i pristati da podeli funkciju svog jezika sa drugim jezikom. Diglosična situacija je uvek odraz posrednog ili neposrednog pritiska u uslovima neravnopravnog statusa maternjeg jezika.

1.2. Odsustvo funkcionalne podele vrednosti dvaju jezika u situaciji koja je karakteristična za odnose u Jugoslaviji je posledica društvenog i pravnog statusa grupe čiji matični narod živi u drugoj državi. Jezik te grupe, tj. narodnosti, na području na kojem ona živi, definisan je kao ravnopravan statusu jezika šire zajednice. Oba jezika su službeni jezici, i aktivnost društveno-

političkih, ekonomskih i prosvetnih institucija je regulisana tako da po pravilu omogućava pripadnicima obeju etničkih zajednica komuniciranje na maternjem jeziku. Jeziku narodnosti su zagarantovane institucionalne mogućnosti da postigne isti društveni status koji ima jezik šire zajednice. Dvojezičnost je, međutim, češća pojava među pripadnicima narodnosti nego među pripadnicima šire zajednice, pa je jezik šire zajednice obično sredstvo sporazumevanja sa pripadnicima druge etničke zajednice, pre svega u neformalnim govornim situacijama. Međujezički odnosi više ne predstavljaju diglosične situacije u smislu različite funkcionalne vrednosti dvaju jezika za komuniciranje unutar jedne etničke zajednice, nego se dvojezičnost javlja u funkciji međugrupne komunikacije, gde nematernji jezik služi kao sredstvo sporazumevanja sa pripadnicima druge narodnosti.

Pripadnicima narodnosti su dati realni uslovi da se preko maternjeg jezika uključuju u društveni, ekonomski i politički život cele zajednice i da na području kulture preko svog jezika daju svoj doprinos obogaćivanju kulture cele zajednice.

1.3. Politika ravnopravnosti naroda i narodnosti u Jugoslaviji otvara nove dimenzije u razvoju dvojezičnosti. Sve više se širi praksa da i pripadnici naroda Jugoslavije koji žive u etnički mešanim regionima uče jezike narodnosti. Potreba za poznavanjem jezika narodnosti proizlazi iz zajedničkih interesa svih radnih ljudi i građana na određenom području, koji u svakodnevnom životu i radu ostvaruju te interese zajedno u radnom procesu i procesu samoupravnog dogovaranja i sporazumevanja. Tome se pridružuje prirodna potreba da se ovlada jezikom svoga neposrednog saradnika, barem pasivno.

Takvu dvojezičnost, kada su na određenom području dvojezični ne samo pripadnici narodnosti nego i pripadnici šire zajednice, nazvaćemo funkcionalnom dvojezičnošću (Hajós, Klemenčič, 1976). Tu pojavu možemo definisati na sledeći način:

— pripadnici narodnosti mogu da upotrebljavaju svoj maternji jezik u svim situacijama, formalnim i neformalnim, u komuniciranju unutar grupe i izvan grupe; na formalnom nivou upotrebu maternjeg jezika im omogućuje dvojezična organizacija institucionalnog sistema, a na neformalnom činjenica da pripadnici naroda sa kojima žive barem pasivno vladaju njihovim maternjim jezikom.

Da je ostvarivanje funkcionalne dvojezičnosti realna mogućnost potvrđuje sve veće uključivanje pripadnika naroda u fakultativnu nastavu jezika narodnosti (na primer, u Vojvodini od 35

zajedničkih srednjih škola sa mađarskim i srpskohrvatskim nastavnim jezikom u 15 škola svi učenici srpskohrvatskog maternjeg jezika uče mađarski, a pored toga još u četiri škole mađarski jezik uči 26,90% učenika — Jukić, 1978).

Kao zanimljivost koja bi mogla da bude i pokazatelj novih kvaliteta u razvoju međunacionalnih odnosa na etnički heterogenim područjima gde su dati uslovi za razvoj funkcionalne dvojezičnosti, navodimo podatak iz naših istraživanja. Naime, kod učenika mađarske narodnosti koji su završili dvojezičnu osnovnu školu u Prekomurju i nastavili školovanje u školama sa slovenačkim nastavnim jezikom u jednojezičnoj, slovenačkoj sredini, zabeležili smo porast (3,73%) upotrebe mađarskog jezika u komuniciranju sa dvojezičnim učenicima slovenačke narodnosti. Svakako da ovu pojavu ne možemo vrednovati pre nego što je više proučimo. Međutim, kao jedan od razloga za ovakvu tendenciju u govornom ponašanju mogli bismo navesti subjektivno osećanje učenika da njihova pripadnost prelazi granice sopstvene narodnosti i da se kod njih, pored pripadnosti svojoj narodnosti, stvara osećanje pripadnosti dvojezičnoj zajednici Slovenaca i Mađara u celini.

2.0. „Ljudi prave svoju sopstvenu istoriju, ali oni je ne prave po svojoj volji, ne pod okolnostima koje su sami izabrali, nego pod okolnostima koje su neposredno zatekli, koje su date i nasledene.” — (Marks; 1949).

Polazeći od citirane Marksove misli, skiciraćemo ono što je zatečeno u pojedinim društvenim zajednicama (Vojvodini, Sloveniji i Hrvatskoj), i kako su te zajednice, u odnosu na sličnosti i različnosti *nasleđa*, formirale svoje institucionalne oblike za ostvarenje ravnopravnosti naroda i narodnosti, njihovih kultura, jezika i pisama. Pri tom ćemo imati na umu još jednu značajnu Marksovu misao: „Na raznim oblicima svojine, na socijalnim uslovima egzistencije uzdiže se čitava nadgradnja različitih i osobenih osećanja, iluzija, načina mišljenja i gledanja na život. Njih stvara i uobličava klasa iz svoje materijalne podloge i odgovarajućih društvenih odnosa. Pojedinaac, koji ih prima tradicijom i vaspitanjem, može uobražavati da su oni pravi motivi i polazna tačka njegovog delovanja” — (Marks; 1949).

Vojvodina, Baranja i Prekomurje, kao društvene zajednice i društvene sredine, prenele su u novu Jugoslaviju rezultate kulturno-istorijskih i etnojezičkih gibanja u Austrougarskoj Monarhiji i Kraljevini Jugoslaviji. Već u toku NOB-a dolazi do prvog „filtriranja” zatečenog stanja, prema načelima ravnopravnosti naroda i narodnosti i ravnopravne upotrebe njihovih jezika i pisama, da bi se u mirnodopskoj izgradnji socijalističke

---

zajednice ta načela sve uspješnije ostvarivala, i dobila svoj puni izraz u političkom sistemu socijalističkog samoupravljanja.

Kao i svaka skica, i naš prikaz će dati samo grube karakteristike ovih triju zajednica, zane-marujući neke okolnosti koje nisu beznačajne.

Odbir kriterija na osnovu kojih želimo da odredimo zajedničke i specifične crte ovih zajednica može se ipak opravdati sociolingvističkim aspektom naše analize. Ti kriteriji, svrstani kao konstante i varijable, bili bi sledeći:

(a) konstante<sup>2)</sup>

(i) preobražaj kapitalističkih odnosa u socijalističke

(ii) preobražaj kulture nacionalne manjine u kulturu narodnosti

(iii) preobražaj manjinske svesti u svest pripadnika narodnosti

(b) varijable

(i) urbano/ruralni odnosi

(ii) kompaktnost/disperzija u demografskom faktoru

(iii) dvojezičnost u školskom sistemu

(iv) institucionalizovani oblici ravnopravnosti naroda i narodnosti, njihovih jezika i pisama.

I pored uspeha koji su postignuti na području međunacionalnih odnosa u raznim našim zajednicama i sredinama, kao širem području u koje se uklapa uže područje ostvarivanja ravnopravnosti jezika i pisama naroda i narodnosti, „...i-pak ne možemo reći da naše društvo više nema problema u toj oblasti društvenog života. I na tom području se u praksi pojavljuju tendencije i shvatanja koja smo u samom sistemu međunacionalnih odnosa prevazišli, ali oni nisu prevaziđeni u zaostaloj svesti ljudi.“ (Kardelj, 1977). Tako je, na primer, u svesti izvesnog broja pripadnika naroda i narodnosti još uvek prisutno shvatanje o podređenosti i nadređenosti pojedinih jezika i kultura.

Naša istraživanja omogućuju da sagledamo odnose između ponašanja jedinki ili grupa prilikom upotrebe maternjeg jezika ili jezika društvene sredine i procesa preobražaja manjinske svesti, kao nasleđa građanske kulture, u svest pripadnika narodnosti, kao rezultata socijalističke kulture. Smatramo da uključivanje istorijske

---

<sup>2)</sup> „Konstanta“ predstavlja samo uslovni naziv, jer su procesi u različitim sredinama dostigli različiti stupanj razvoja.



dimenzije u ovu sociolingvističku problematiku doprinosi realnoj oceni postignutih rezultata u ostvarivanju ravnopravne upotrebe jezika i pruža osnovu za izbor najadekvatnijih instrumenata.

Međutim, želimo odmah da napomenemo da se naše posmatranje neće zadržati samo na transformaciji svesti koja se ispoljava u kulturi, nego ćemo prilikom razmatranja imati u vidu i materijalnu podlogu odgovarajućih društvenih odnosa na kojima se uzdiže nadgradnja. U našem slučaju tu nadgradnju predstavlja odnos prema jeziku i njegovoj funkciji zadovoljavanja egzistencijalnih potreba za komunikacijom pojedinaca i grupa u višejezičnoj zajednici ili sredini, kao i odnos prema funkciji jezika u izgradnji duhovne kulture određene etno-jezičke zajednice.

Mađarski i srpskohrvatski, odnosno slovenački jezik (dakle, jezici koji se nalaze u žiži naših posmatranja) su, u pogledu društvenog i političko-pravnog statusa, menjali tokom istorije svoje odnose. Površni posmatrač mogao bi čak da kaže da su se ti statusi obrtali čas u korist jednog, a čas u korist drugog jezika, ali su za pronicljivijeg posmatrača te situacije ipak toliko specifične da bi se teško mogle izraziti formulom: jezik A preuzima status jezika B, ili jezik B preuzima status jezika A. Ne možemo, na primer, podvesti pod zajednički imenitelj položaj srpskog jezika u austro-ugarskoj Monarhiji u doba osnivanja Matice srpske i položaj mađarskog jezika stotinak godina docnije u Kraljevini Jugoslaviji; ili pitanje ravnopravne upotrebe jezika u doba Mađarske revolucije 1848. godine, i isto to pitanje stotinak godina docnije u socijalističkoj Jugoslaviji.

Ono što se događalo u istoriji u razdobljima od po stotinak godina — promene raznih oblika svojine i socijalnih uslova egzistencije, kao i njihovo odražavanje na međunacionalne odnose naroda i narodnosti na tlu današnje Vojvodine, Hrvatske i Slovenije, pa stoga i na upotrebu i status njihovih jezika — predstavlja nasleđe o čijem prisustvu u svesti naših ispitanika moramo voditi računa. Taj kvantum nasleđa — u zavisnosti od pitanja koje analiziramo u istraživanjima o upotrebi maternjeg jezika i jezika društvene sredine — moramo dodavati ili oduzimati od kvantuma informacija koje dobijamo preko upitnika.

U daljem izlaganju ukazaćemo na one istorijske momente koji su, prema našem mišljenju, relevantni za formiranje svesti o funkciji jezika kod naših ispitanika (2.1.); skiciraćemo makrosociolingvističku situaciju u Vojvodini, Baranji i Prekomurju (2.2.); sumiraćemo dijahroni i sinhroni makrosociolingvistički presek, sa namerom da iz te sinteze izvedemo pitanja i naučne hipoteze na kojima se zasnivaju naša sociolingvistička is-

traživanja (2.3.); na kraju ćemo ukazati na neke podatke iz naših istraživanja u svetlu postavljenih hipoteza (2.4.).

2.1. Možda nije naodmet da, prilikom pokušaja da skiciramo dijahrone makrosociolingvističke aspekte koji su uticali na formiranje svesti o funkciji jezika u njegovoj dvostrukoj ulozi, kao maternjeg i kao jezika društvene sredine, na današnjem nivou društvene svesti u našoj višejezičnoj zajednici, — razmišljamo na način kako je to učinjeno u marksističkoj kritici građanske ekonomije. Lingvisti koji se zalažu za takav pristup polaze od stanovišta da je jezik jedan vid ljudske prakse, pa kao i svaki rad, formira kategoriju vrednosti. Oni se pozivaju na Marksovu misao da je transformisanje upotrebne u prometnu vrednost proizvod društva kao i jezik. Oni smatraju da je značajno to što se Marks, pokušavajući da izrazi proces apstrahovanja rada u preobražavanju upotrebni u prometnu vrednost, pozivao na proizvodnju jezika (Marcellesi, Gardin, 1974).

Mi se sad nećemo udubljavati u to da li je toliko značajno što se Marks u svojoj kritici građanske ekonomije poziva i na fenomen jezika, i koliko je celishodno da se ovakva analogija u pristupu primeni na sveukupnost nauke o jeziku, kao što to zamišljaju autori koje smo citirali. Međutim, smatramo da je u dijahronom razmatranju makrosociologije jezika neophodno da emotivni naboj u društvenoj svesti o funkciji jezika ne tražimo prvenstveno u nekim psihološkim faktorima (iako se ni njihovo prisustvo ne može poreći), nego da počemo od kritike buržoaskog shvatanja vrednosti jezika.

U periodu prelaza iz feudalizma u kapitalizam, tj. u periodu nastajanja novih oblika društvene podele rada, čija je efikasnost zavisila, pored ostalog, i od povezanosti stanovništva jedinstvenim jezikom, isticanje jezika kao konstitutivnog elementa naroda odigralo je pozitivnu ulogu. Buržoazija u nastajanju shvatila je značaj jezika u prosvetivanju naroda i povezivanju njegovih delova. Međutim, docnije se jeziku pripisuje nacionalistička vrednost, tj. ona vrednost koju jezik ima kao „posed“ etničkog kolektiviteta i kao fenomen koji izdvaja i nadređuje ili podređuje pripadnike jednog etničkog kolektiviteta drugom etničkom kolektivitetu. Ako ti etnički kolektiviteti pripadaju istoj društvenoj zajednici, jezik postaje vrednost kojom se mogu kupiti ili prodati društvene privilegije.

Posmatramo li te procese na tlu Habzburške Monarhije, uočićemo takve tendencije u međuetničkim odnosima, koje se često kriju iza paravana romantičarskog veličanja jezika. Ovom konstatacijom, međutim, ne želimo da zapostavimo po-

zitivne tekovine romantizma u književnosti i kulturi (pa i u razvoju samog jezika), nego želimo da ukažemo na one makrosociolingvističke faktore u istorijskom razvoju koji nam mogu pomoći da bolje sagledamo delovanje tih faktora u sadašnjosti.

Da bismo okvire našeg viđenja malo proširili, navešćemo neke teze o funkciji nacionalnog jezika u Mađarskoj u doba romantizma, koje funkciju jezika — u ovom slučaju mađarskog jezika — osvetljavaju iz drugog ugla, ali nisu u suprotnosti sa gledištem koje smo izneli.

„Sledeći Herdera, u Mađarskoj je u svesti naroda zaživeo model prastare, „organske” nacije. Prema tom modelu, nacija je pojava *a priori*, kompleks nepromenljivih i imanentnih faktora. Među komponentama nacije određujuća je jezik, i sve ono što je u vezi sa jezikom, zatim kulturne tradicije, odražavanje „narodnog duha”, pradedovska prošlost, istorija,

Već su mislioci u doba prosvećenosti u Mađarskoj videli u nacionalnom jeziku odraz nacionalnog karaktera i glavno sredstvo za opstanak nacije. Svi su bili saglasni da jezik i kulturu treba razvijati. Zаметke docnijih težnji ka stvaranju jedinstva, čiji će pokretač i pobornik biti književnost, treba tražiti u toj saglasnosti.” — (Fenyő, 1977).

U pogledu prosvetiteljske funkcije jezika postoji izvesna podudarnost u gledištima Mađara i Srba. „I pored toga što u pogledu jezičkog ideala i programa ostvarenja jezičkog jedinstva Kazinci i Vuk imaju oprečna gledišta, u njihovoj idejnoj postavci ipak postoji jedna zajednička crta koja čini srodnim njihova nastojanja. To je teza koja vodi poreklo od prosvetiteljskog razmišljanja Bešenjeija i Dositeja: razvijanje kulture na nacionalnom jeziku.” — (Seli, 1977 a).

Međutim, jezički pokreti Mađara i Srba dvadesetih godina 19. stoleća međusobno se razlikuju. „Prvi, u ime plemićke državnosti, zahtevaju bezuslovnu dominaciju mađarskog jezika. Ovi drugi su se pak pozivali na herderovsko „prirodno pravo” koje je propagirao romantizam: na pretke, na poreklo, na autohtonost nacija, na prava kulture i jezika.” — (Seli, 1977 a).

Nama je danas jasno da su „borbe za jezik” koje su se vodile u to doba u suštini bile nešto sasvim drugo od priveda koje su imale, ali nam ta istorijska gibanja dokazuju da je jezik fenomen koji sadrži i velike potencijale emotivnog naboja. Tradicija i vaspitanje mogu da učine da jezik, koji je u istorijskom smislu bio samo jedan od motiva za značajne društvene pokrete, kod pojedinaca ili grupa postane mit o nacionalnoj svetinji.

U svojoj pojavnosti jezička politika građanske klase pokazuje velike razlike: od najliberalnije tolerancije, kulturne autonomije, slobodne upotrebe maternjeg jezika, pa do blažih ili grubljih oblika jezičke diskriminacije, sve do lingvocida. Međutim, suština buržoaskog shvatanja vrednosti jezika uvek se svodi na razlikovanje između jezika sa statusom državnog jezika i jezika koji nema taj status.

Stoga je razumljivo da ni napredna stremljenja u granicama buržoaske države nisu mogla da razreše konflikte u višejezičnim zajednicama. Kao ilustraciju pomenujemo pregovore između Košuta i delegacije vojvođanskih Srba, koji su pretrpeli neuspeh, jer je Košut uporno insistirao na principu jedinstvenosti državnog jezika, tj. mađarskog jezika kao državnog. Kada je revolucija počela da preživljava teže dane, mađarski revolucionari su postali popustljiviji, nudili su velike jezičke slobode, ali Košut dugo nije mogao da shvati da država može opstojati i bez državnog jezika. Tek dosta kasnije, u emigraciji, u svom nacrtu o Dunavskoj federaciji napustio je ideju o državnom jeziku i prihvatio ideju da svaka članica federacije upotrebljava svoj jezik (Kovács, 1977).

Velikosrpska buržoazija u Kraljevini Jugoslaviji nije se ustručavala da državni jezik javno propagira preko natpisa „Govori srpski!”, koji se nalazio na mnogim javnim mestima. U skladu sa svojom ideologijom, ona je mađarskom jeziku, kao jeziku nacionalne manjine, ostavila minimalni životni prostor i svela njegovu funkciju isključivo na neka područja kulture. Vrednost mađarskog jezika meri se njegovom kohezivnom snagom, čije delovanje omogućuje formiranje nacionalne manjine kao kulturnog pojma. Svest o funkciji mađarskog jezika postaje na taj način sastavni deo svesti o manjinskom društvenom statusu.

Kulturna orijentacija poslanika u oblasti mađarske kulture u doba stare Jugoslavije nosi pečat manjine, kao pojma građanske ideologije. Naravno, čito je bio prisutan uticaj Sentelekija, koji se oseća sve do danas, a sastoji se u tome da se zadaci manjinskog prosvetavanja i kulturne politike podvrgavaju aspektima „manjinske sudbine”. Senteleki je izvoristem svih životnih manifestacija Mađara u Jugoslaviji smatrao isključivo manjinski status, pa je u tom smislu označavao zadatke, ne obazirući se na ostale zadatke i nastojanja celokupne mađarske kulture.

Zapažanja Ištvana Lataka, Lajoša Turzoa, Lasla Gala i ostalih predstavnika takozvane socijalne književnosti gotovo su istovetna sa mišljenjem koje zastupa Senteleki — da je ideološka borba

problem većinskih naroda, dok manjinski pisac nosi veću odgovornost za obezbeđenje puke egzistencije svoga jezika i kulture nego za išta drugo. Karakter manjinske egzistencije nivelira i isključuje klasnu borbu. Tek u časopisu *Htd*, koji počev od 1936. godine izlazi pod rukovodstvom KPJ, raskida se sa tim tendencijama, i časopis se sve više angažuje u službi klasne borbe i radničkog pokreta (Szeli, 1977).

Nova koncepcija međunacionalnih odnosa, čiji je nosilac radnička klasa, isključuje mogućnost formiranja svesti o nadređenoj ili podređenoj vrednosti nekog jezika. Međutim, to mišljenje je uobličavala građanska klasa u toku jednog i po stoleća, i ono je postalo deo tradicionalnog pogleda na funkciju jezika. Manifestaciju takvog pogleda kod pojedinaca i grupa u našoj višejezičnoj zajednici treba shvatiti kao prelazni stadij preobražaja manjinske svesti u svest pripadnika narodnosti.

Kriteriji na kojima se formira socijalistička svest o društvenoj funkciji jezika, za razliku od kriterija na kojima se formirala građanska svest o društvenoj funkciji jezika, proizlaze iz shvatanja da je jezik neotuđivi atribut čoveka kao društvenog bića. Jezik se ne posmatra kao „posed“ etničkog kolektiviteta kojim pojedinac i kolektivitet mogu da manipulišu i pretvaraju ga u sredstvo za postizavanje društvenog prestiža i nacionalističkih ciljeva. Na ravnopravnim odnosima etničkih kolektiviteta u socijalističkom društvu formira se svest o funkciji jezika: jezik svakog etničkog kolektiviteta je sredstvo za uključivanje u sve procese društvenog života.

2.2. U skici istorijske dimenzije problematike koju ispitujemo ukazali smo na momente, po našem mišljenju, bitne za razumevanje nekih tendencija i shvatanja koji su u našem sistemu međunacionalnih odnosa prevaziđeni, ali su još uvek prisutni u svesti pojedinaca i grupa. Istorijsko „nasleđe“ na koje smo ukazali u grubim crtama zajedničko je za sve sredine u kojima vršimo ispitivanja. Na ovom stupnju naših istraživanja ne bismo želeli da zalazimo i u neka diferencijalna obeležja ovih društvenih sredina. To ćemo učiniti ako rezultati naših empirijskih istraživanja budu iziskivali da se u njihova tumačenja unesu i diferencijalne karakteristike istorijskog nasleđa.

Međutim, prilikom skiciranja sadašnje makrosociolingvističke situacije u društvenim zajednicama i sredinama u kojima vršimo ispitivanja, u sredsredićemo pažnju na diferencijalna obeležja. Pre svega, uzećemo u obzir konkretne oblike ostvarivanja ravnopravnosti jezika i pisama naroda i narodnosti, tj. ustavno-pravne institute i

razne institucije koje primenjuju višejezičnost, odnosno dvojezičnost.

Polazimo od pretpostavke da jugoslovenski model višejezičnosti deluje u smeru sprečavanja razvoja diglosije, u smislu društveno determinisane podele određenih funkcija na različite jezike ili varijetete (Fishman, 1972), i teži ka razvijanju funkcionalne dvojezičnosti (Hajós i Klemenčič, 1975). Istražujemo u sredinama i zajednicama gde se konkretni oblici ostvarivanja ravnopravnosti jezika i pisama naroda i narodnosti usklađuju sa datostima društvene sredine, pa se stoga i razlikuju. Zato naša istraživanja treba da pokazu da li se tendencije koje proizlaze iz jugoslovenskog modela višejezičnosti u podjednako meri ispoljavaju u različitim oblicima društvene prakse, a ako to nije slučaj, trebalo bi istražiti da li uzroci leže u nedograđenosti sistema koji se u datoj sredini primenjuje, ili u društveno-ekonomskim datostima, ili, pak, u nedovoljnoj aktivnosti subjektivnih snaga samoupravne socijalističke zajednice.

Društvene sredine u kojima vršimo istraživanja pripadaju trima društvenopolitičkim zajednicama: SAP Vojvodini, SR Hrvatskoj i SR Sloveniji.

Mađarski jezik ima status jednog od službenih jezika Vojvodine. Njegova upotreba institucionalizovana je na istom nivou kao i upotreba ostalih jezika naroda i narodnosti Vojvodine. Samoupravno organizovanje kulturne, prosvetne i naučne delatnosti Mađara u Vojvodini nema poseban tretman, nego se tretira ravnopravno sa delatnošću ostalih naroda i narodnosti Vojvodine.

U Sloveniji, međutim, gde postotak mađarskog življa predstavlja svega 0,5% stanovništva republike, ukazala se potreba za iznalaženjem posebnih instrumenata za ostvarenje prava pripadnika mađarske narodnosti u Prekomurju. Smatra se, naime, da se tu pored prava i dužnosti koje važe u istoj meri za sve radne ljude i građane, javlja još i obaveza zaštite narodnosnog karaktera, položaja i napretka pripadnika ove narodnosti. Pošto se to ne može ostvariti samo u onim samoupravnim odnosima i oblicima koje predviđa Ustav za sve radne ljude i građane, Ustav SR Slovenije predviđa mogućnost da pripadnici mađarske narodnosti formiraju samoupravne interesne zajednice za prosvetu i kulturu.

U tim samoupravnim interesnim zajednicama, koje su formirane u dvema prekomurskim opštinama — Murskoj Soboti i Lendavi, pripadnici mađarske narodnosti mogu na područjima specifičnih narodnosnih interesa da izraze svoje autentične interese bez ikakvog posredništva, i da

istovremeno i sami postanu aktivni subjekti ostvarenja svojih specifičnih prava i interesa i da preuzmu deo odgovornosti za očuvanje i razvoj sopstvenog identiteta. Te samoupravne interesne zajednice ne predstavljaju posebne i izolovane instrumentalne organizacije pripadnika narodnosti, već su instrumentalne organizacije radnih ljudi, u čijem okviru pripadnici narodnosti, kao radni ljudi i građani, realizuju one svoje posebne interese i prava koji neposredno proizlaze iz njihove etničke specifičnosti (Šoš, 1977).<sup>3)</sup>

Savez Mađara u Hrvatskoj predstavlja institucionalizovani oblik za negovanje kulture i jezika ove narodnosti u ovoj republici. Delatnost Saveza odvija se u šest komisija, koje se bave sledećim pitanjima: negovanje tradicije brigade „Petefi Sandor”, školstvo, umetnost, bibliotekarstvo, narodne i kulturne tradicije i ostvarivanje prava narodnosti.

Vidimo da se u delatnost Saveza, pored kulturnih, uključuju i društveno-politička pitanja. Centralni komitet Saveza komunista Hrvatske je u više mahova raspravljao o tome da li organizacije ovakvog tipa imaju pravo da se bave i društvenopolitičkim pitanjima od značaja za pojedine narodnosti. Danas vlada mišljenje da savezi pojedinih narodnosti nisu samo nadležni za pitanja kulture, nego da u domen njihove delatnosti spada i vođenje brige o svim interesima njihove narodnosti (Junger, 1977).

Mađarski jezik i kultura imaju u pomenutim tri-ma društvenim zajednicama ne samo različit tretman u odnosu na ustavno-pravne institute, nego razlike dolaze do izražaja i u vaspitnoobrazovnom sistemu.

Jugoslovenski model višejezičnosti zastupa tezu zajedničkog vaspitanja dece i omladine različitih nacionalnosti. Međutim, s obzirom na različitost uslova pod kojima se ostvaruje zajedničko vaspitanje dece i omladine različitih nacionalnosti u nas, nastavno-vaspitni oblici zajedničkog vaspitanja nisu isti. Pod pojmom zajedničkog vaspitanja omladine i dece različitih nacionalnosti ne podrazumeva se, ali se i ne isključuje, zajedničko prisustvo dece i omladine različitih nacionalnosti

<sup>3)</sup> Ustav SR Slovenije član 251: „Za razvijanje nacionalne kulture, obrazovanja i vaspitanja na sopstvenom jeziku, štampe i drugih sredstava javnog informisanja narodnosti, kao i izdavačke delatnosti i za razvijanje kontakata sa matičnim narodom radi kulturnog i jezičkog napretka, mogu pripadnici italijanske odnosno mađarske narodnosti formirati samoupravne interesne zajednice za prosvetu i kulturu u onim opštinama u kojima te narodnosti žive. Statutom opštine i samoupravnim aktima samoupravne interesne zajednice određuju se pitanja sa tih područja o kojima samoupravne interesne zajednice odlučuju ravnopravno sa kompetentnim većem opštinske skupštine, odnosno odgovarajućim samoupravnim interesnim zajednicama.”

u samom obrazovnom procesu. Pod zajedničkim vaspitanjem podrazumeva se vaspitnoobrazovni proces koji se odvija u pedagoškim ustanovama sa dva ili više jezika (Mikeš, 1976).

U Vojvodini deca i omladina mađarske nacionalnosti obično pohađaju odeljenja sa mađarskim nastavnim jezikom, koja rade u istoj smeni sa odeljenjima sa srpskohrvatskim nastavnim jezikom. Karakteristično je za vojvođansku praksu da se sticanje novih znanja i umenja odvija na maternjem jeziku, a jezik sredine (srpskohrvatski ili jedan od jezika narodnosti) se usvaja putem pedagoških aktivnosti organizovanih u cilju učenja jezika sredine, u zajedničkim slobodnim aktivnostima itd.

U Sloveniji, u mađarsko-slovenačkom području Prekomurja, deca mađarske i slovenačke narodnosti pohađaju ista odeljenja, u kojima se celokupna nastava odvija na mađarskom i slovenačkom jeziku, dakle dvojezično. Takva nastava zasniva se na unutrašnjoj diferencijaciji jezika, tj. učenik slobodno bira jezik na kojem će reprodukovati svoje znanje, a princip je da se vrednuje ono znanje koje je učenik reprodukovao na svom maternjem jeziku. U srednjim školama na ovom području mađarski jezik se uči kao fakultativni predmet.

U Hrvatskoj (u Baranji i Slavoniji) u načelu se primenjuje — gde za to postoje uslovi — sistem sticanja znanja na maternjem jeziku, kao i u Vojvodini. Ukoliko takvih uslova nema, primenjuje se dvojezična nastava, tj. pojedini predmeti se izučavaju na jednom, a drugi na drugom jeziku. Zapaža se tendencija porasta broja predmeta koji se izučavaju na maternjem jeziku, tj. mađarskom. Za ovu sredinu karakteristična je praksa „negovanja maternjeg jezika“ (koja je poznata i u Vojvodini), tj. poseban oblik nastave mađarskog jezika za decu i omladinu mađarske narodnosti koja pohađaju nastavu na hrvatsko-srpskom jeziku (Merki, 1977).

2.3. Ukazivanjem na ove različnosti u institucionalizovanim oblicima ostvarivanja ravnopravnosti jezika mađarske narodnosti u okviru pluralističkog i fleksibilnog modela višezjezičnosti koji se ostvaruje u uslovima samoupravnog socijalizma, želimo da istaknemo marksistički pristup društvenim datostima koji leži u osnovi opredeljenja za izbor odgovarajuće institucionalne forme. Takav pristup nam omogućava da shvatimo opravdanost različitosti na koje smo ukazali, a koje proizlaze iz različitosti neposredno zatečenih okolnosti, i onih koje se razvijaju u društvenoekonomskim uslovima socijalizma. To su, pre svega, datosti etno-jezičke distribucije, koje su za mađarsku narodnost mnogo povoljnije u Vojvodini nego u



Sloveniji ili Hrvatskoj. Zatim, odnos ruralnog i urbanog življa mađarske narodnosti, koji je u nekim regionima Vojvodine neuporedivo povoljniji s obzirom na činjenicu da oko trećina vojvođanskih Mađara živi u gradovima koji predstavljaju srednje i visoko razvijene kulturne i industrijske centre Vojvodine (Györe, 1971).

Ostvarivanje ravnopravnosti nekog jezika u našoj praksi meri se stepenom njegove društvene funkcije, a ta funkcija zavisi od stepena njegove komunikativnosti u društvenom opštenju. Svi procesi, tendencije i mehanizmi koji smanjuju komunikativnu vrednost nekog jezika izazivaju odbrambenu reakciju kod pripadnika etničke grupe čiji je jezik u pitanju (Lük, 1977).

Zatečene okolnosti i pomenute datosti u društvenim sredinama u kojima žive pripadnici mađarske narodnosti u Sloveniji i Hrvatskoj otvaraju mogućnosti za procese u kojima komunikativna vrednost njihovog jezika postaje ugrožena. Formiranje posebnih ustavno-pravnih instituta koje smo pomenuli i dvojezična praksa u zajedničkom vaspitanju i obrazovanju dece i omladine mađarske i slovenačke, odnosno hrvatske narodnosti imaju za cilj da neutralizuju takve procese. U uslovima gde su zatečene okolnosti i društveno-ekonomske datosti drugačije, i ne pogoduju otvaranju mogućnosti ovakvih negativnih tendencija, kao što je slučaj u Vojvodini, ne ukazuje se potreba za formiranjem posebnih ustavno-pravnih instituta za zaštitu jezika i kulture mađarske narodnosti.

Bez obzira na širinu naše koncepcije o međunacionalnim odnosima koja je ugrađena u naš ustav, dobro je što su, prilikom koncipiranja konkretnih institucionalizovanih oblika za ostvarenje ravnopravnosti jezika naroda i narodnosti u društvenim sredinama kakve su one u kojima žive Mađari u Jugoslaviji, bila prisutna i sledeća razmišljanja:

Slabo pokretljivi pripadnici etničkih grupa, tj. manjinskih etnikuma ili narodnosti koji žive u zatvorenim ruralnim sredinama, uglavnom zadovoljavaju potrebe u okviru svog jezika, bolje su zaštićeni od asimilacije i dugo čuvaju svoj jezik. Međutim, njihov jezik ostaje na nivou dijalekta i postaje nepodesan za komunikaciju na svim nivoima društvenog komuniciranja. Stoga se očuvanje i razvoj jezika takvih grupa mora tretirati sa stanovišta prevazilaženja pukog interesovanja za folklorne osobenosti.

S druge strane, gde je prisutna velika mobilnost kod pripadnika etničkih grupa, tj. manjinskog etnikuma ili narodnosti, njihovo intenzivno uključivanje u društvene i industrijske tokove može

dovesti i do intenzivne upotrebe većinskog jezika, kao jedinog sredstva sporazumevanja izvan porodičnog kruga, što otvara put ka napuštanju maternjeg jezika, i, u krajnjoj konsekvenci, ka gubljenju identiteta etničke pripadnosti (Lük, 1977).

Podizanjem mađarskog jezika na nivo službenog jezika u svim društvenim sredinama na koje se odnose naša istraživanja učinjen je krupan korak u sprečavanju delovanja pomenutih negativnih tendencija, kako kod slabije tako i kod više pokretljivog mađarskog življa u Jugoslaviji. Značajno je, a po našem mišljenju i presudno, što se službeni status mađarskog jezika ostvaruje i na nivou osnovnih organizacija udruženog rada.

2.4. Ako uporedimo dijahrone i sinhronne datosti našeg makrosociolingvističkog preseka, konstatovaćemo da se zatečene okolnosti i institucionalni oblici dvojezičnosti u datoj sredini nalaze u komplementarnom odnosu, tj. da postoji tendencija da se nepovoljne okolnosti kompenziraju pojačanim delovanjem subjektivnih snaga našeg društva preko institucionalizovanih oblika za očuvanje maternjeg jezika i razvijanje funkcionalne dvojezičnosti.

Pristup i analiza koju primenjujemo u našim ispitivanjima omogućuju nam da uočimo prisustvo tih subjektivnih snaga. Tako smo, na primer, kod jedne grupe ispitanika koji žive u sredini gde je njihov maternji jezik u manjini primetili da je upotreba maternjeg jezika u govornoj situaciji *na javnom mestu* jače zastupljena nego kod jedne druge grupe ispitanika koji žive u dvojezičnoj sredini. Ovakva pojava, koja se ne bi mogla očekivati na osnovu faktora etno-jezičke strukture stanovništva, ukazuje na to da u datoj sredini deluju faktori koji doprinose očuvanju maternjeg jezika.

Postupak koji primenjujemo u našim ispitivanjima takođe nam omogućuje da konstatujemo stepen relevantnosti pojedinih kriterija koji su ugrađeni u naš sistem istraživanja. Tako se, između ostalog, pokazalo da je kategorija sagovornika značajniji faktor u izboru jezika nego tema razgovora, a narodnost sagovornika značajnija od društvene funkcije sagovornika.

Istražujemo školsku omladinu i postavljamo im pitanja u vezi sa upotrebom maternjeg jezika i jezika društvene sredine. Ispitujemo kako se školska omladina jedne određene narodnosti odnosi prema upotrebi svog jezika i jezika društvene sredine u zavisnosti od društvene zajednice ili sredine u kojoj živi. Posmatramo upotrebu jednog od jezika u dvojezičnoj ili višejezičnoj zajednici ili sredini u dvostrukoj funkciji, tj. u

funkciji maternjeg jezika kada ga upotrebljavaju pripadnici one nacionalnosti čiji je to jezik i u funkciji jezika društvene sredine kada ga upotrebljavaju pripadnici one nacionalnosti kojima taj jezik nije maternji. Sagledavamo relevantna obeležja strukture višejezične zajednice ili sredine na osnovu odnosa korišćenja jezika pojedinih nacionalnosti kao maternjih i kao jezika društvene sredine.

U tom sklopu posmatranja nastojimo da uočimo stepen ostvarivanja funkcionalne dvojezičnosti, kao i faktore koji usporavaju njeno ostvarivanje, među kojima i diglosiju, koja je na područjima koje smo dosad ispitivali samo sporadično prisutna.

Polazna tačka naših istraživanja je saznanje da se naša višejezična zajednica može nesmetano razvijati samo onda ako su međunacionalni odnosi sređeni i imaju solidnu osnovu. Imali smo u vidu i to da kompleksno pitanje međunacionalnih odnosa ima i značenje jezičke projekcije, i da je stvarno i iscrpno proučavanje pojedinih jezičkih pojava moguće samo kada poznamo osnovnu situaciju u kulturi u kojoj se ostvaruje jezik koji ispitujemo, odnosno kada imamo u vidu čitav sistem faktora koji utiču na korišćenje jezika.

#### LITERATURA

Fenyő István (1977), „Az irodalom republikájáért” (Naučni skup „Romantizam i njegovi prethodnici u književnosti i umetnosti”), Beograd.

Ferguson, Charles A. (1959), „Diglossia” (*Word*, No. 15, p. 325—340).

Fishman, Joshua A. (1972), *The Sociology of Language*, Newbury House Publishers.

Fishman, Joshua A. (1976), „Bilingualism With and Without Diglossia; Diglossia With and Without Bilingualism” (*Journal of Social Issues*, No. 2, p. 29—38).

Györe Kornél (1971), „Vajdaság népeinek és nemzetiségeinek területi megoszlása különös tekintettel a tartomány magyar népességére” (*Létünk*, 1/1971), Újvidék.

Hajós Ferenc, Klemenčič, Vladimir (1975), *Kétnyelvűség a Szlovén Szocialista Köztársaságban* (Nemzetközi néprajzi nemzetiségkutató konferencia), Békescsaba.

Hajós Ferenc, Klemenčič, V. (1976), „Dvojezičnost v SR Sloveniji” (na narodnostno mešanem ozemlju v Prekmurju) (*Teorija in praksa*, št. 1—2, leto XIII, str. 66—76), Ljubljana.

Jukić, Zlata (1978), „Organizacija i problemi nastave jezika društvene sredine u zajedničkoj srednjoj školi” (*Pedagoška stvarnost*, br. 1, str. 28—31), Novi Sad.

Junger Ferenc (1977), „Adalékok a kétnyelvűség vizsgálatához a Dráva-szögben” (*Hungarológiai Közlemények*, 30—31), Újvidék.

Kardelj, Edvard (1977), *Pravci razvoja političkog sistema socijalističkog samoupravljanja*, Beograd.

Kovács Endre (1977), *Szemben a történelemmel*, Budapest.

Lük, Albina (1977), „Jezik kao sredstvo diskriminacije nacionalnih manjina”, *Pregled*, 7—8, Sarajevo, str. 956—970.

Marcellesi, J. B., Gardin, B. (1974), *Introduction à la sociolinguistique*, Paris.

Marks, Karl (1949), *Osamnaesti brimer Luja Bonaparte*, Beograd.

Merki Ferenc (1977), „A második félév kezdetén” (*Magyar Képes Újság*, XXVI. Évfolyam 4. szám), Eszék.

Mikeš, Melanija (1976), „Jugoslovenski model višjejezičnosti” (*Odjek*, br. 17), Sarajevo.

Seli, István (1977, a), „Problemi jezika u procesu formiranja modernih nacija” (Naučni skup „Kulturno-politički pokreti naroda Habsburške Monarhije u 19. veku”), Novi Sad.

Szeli István (1977), „Adalék a nemzetiségi mikrokultúra vizsgálatának elméleti és módszertani kérdéseihez I.—II.” (*Híd*, 3, 4), Novi Sad.

Šoš, Štefan (1977), *Samoupravne interesne zajednice za prosvetu i kulturu narodnosti u SR Sloveniji* (Inštitut za narodnostna vprašanja), Ljubljana.



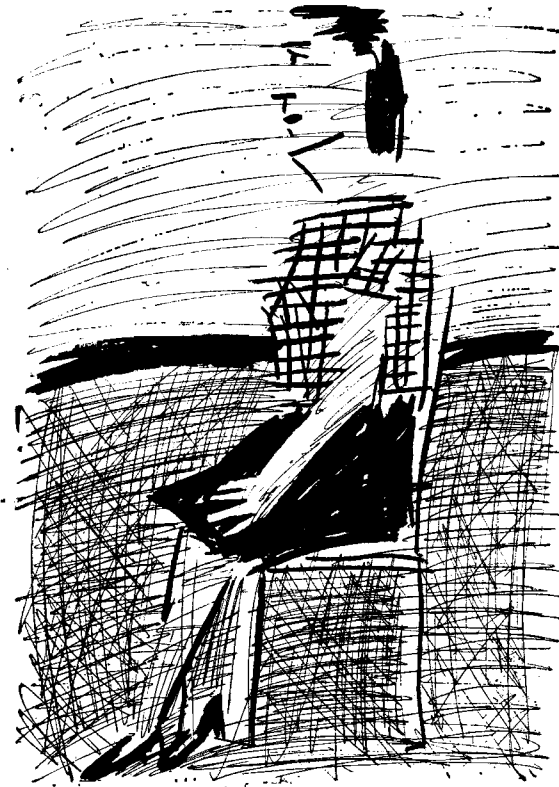
---

IV DEO

---

# OSVRTI

---



---

MILENA DRAGIĆEVIĆ

---

# OBRAZOVANJE ANIMATORA KULTURE U FRANCUSKOJ

---

*Istorijat*

U skladu sa razvojem kulturne politike Francuske, razvijala se i misao o potrebi školovanja kadra za delatnosti u oblasti kulture. Kako je rastao broj institucija kulture, naročito domova omladine i domova kulture, bilo je neophodno da se počne razmišljati i o popunjavanju tih institucija školovanim kadrom, — kojeg nije bilo, jer se niti jedna institucija ili organizacija, izuzev Saveza domova omladine, nije bavila školovanjem animatora za rad u kulturi. Takođe, bilo je potrebno da se onima koji su se dugogodišnjim radom sami formirali i dokazali kao kulturni pregaoci, omogući da steknu i odgovarajuću diplomu, jer je u francuskom društvu diploma jedan od osnovnih preduslova društvenog rangiranja. Zbog svega toga, već u prvom petogodišnjem planu nakon osnivanja Ministarstva za kulturu — tzv. IV planu,<sup>1)</sup> Komisija za kulturni „équipement” preporučuje stvaranje Centra za obrazovanje animatora da bi se „odgovorilo na potrebe izazvane stvaranjem prvih Centara kulturne akcije”.

Ipak, ovakav centar za obrazovanje animatora nije osnovan u ovom periodu, tako da sledeća Komisija za planiranje kulturnog razvoja unosi u V plan<sup>2)</sup>: „U odsustvu Centra za obrazovanje, Komisija preporučuje stvaranje fleksibilnog sistema obrazovanja u kome bi veći deo zauzimali tečajevi u domovima kulture u punom kontaktu i sa stvaraocima i sa publikom.”

<sup>1)</sup> IV plan obuhvata period od 1960. do 1965.

<sup>2)</sup> V plan obuhvata period od 1965. do 1970.

Međutim, potrebe za animatorima u oblasti kulture rastu brže no što je u početku očekivano i VI plan predviđa da broj animatora koji treba školovati godišnje iznosi 5—6 000, da bi 1985. bilo ukupno oko 50 000 animatora u Francuskoj, što bi u tom trenutku moglo predstavljati poželjan i dovoljan broj animatora za normalno odvijanje delatnosti u oblasti kulture.

Ovi predlozi su nažalost u vrlo malom obimu realizovani u praksi. Prvi pokušaj da se na odgovarajući način prizna stručna sprema poslenika u oblasti kulture bio je ozvaničen tek 1964. godine. To je bila Državna diploma savetnika za narodno obrazovanje, tzv. DECEP (Le Diplôme d'Etat de Conseiller d'Education Populaire), koju je izdavao Državni sekretarijat za omladinu i sport.<sup>3)</sup> U suštini, i ova diploma se odnosi samo na rad u oblasti narodnog obrazovanja, na vanškolsku obrazovnu delatnost i na akcije pri omladinskim udruženjima i pokretima. U to vreme, školovanjem animatora u najširem smislu te reči<sup>4)</sup> bavili su se, pored Saveza domova omladine (koji je organizovao tečajeve isključivo za svoje saradnike) još samo „Ecole pratique de Service Social” (osnovana 1960) i centar za obrazovanje „Amitiés Sociales” (1962). Oba ova centra školovala su animatore za rad u oblasti „društvene akcije”, u koju je naravno uključena, pored drugih, i kulturna akcija. (Misli se na rad u domovima mladih radnika, socijalnim centrima i socijalno-kulturnim centrima, domovima penzionera i sl.)

Takođe, u ovom periodu osniva se i prva institucija za školovanje animatora za rad u turizmu — Škola za animatore slobodnog vremena, 1964. godine.

Na višim školama (Institut Universitaire de Technologie) širom Francuske, od 1968. počinju da se osnivaju katedre — grupe za školovanje animatora u društveno-kulturnim delatnostima. Školovanje traje dve godine i sankcionisano je sa D.U.T. — Diplôme Universitaire de Technologie. To je druga zvanična diploma u ovoj oblasti, no kako je DECEP diploma koja ne sankcioniše ni jedan sistem obrazovanja, već se dodeljuje prema radu i rezultatima rada u ovoj oblasti, pokazalo se kao neophodno ustanovljenje još jedne diplome koja bi se takođe vezivala za praksu, ali koja bi uključivala i nastavu jednog broja teoretskih predmeta (podrazumevalo se da je ta nastava odvojena od Univerziteta). Ministarstvo za omladinu i sport krajem 1968. ustanovljuje radnu grupu koja treba da reformiše postojeći sistem

<sup>3)</sup> Državni sekretarijat za oml. i sport, kasnije nazvan Ministarstvom.

<sup>4)</sup> Animatori za rad i u društvenim, obrazovnim, kulturnim, sportskim i sl. delatnostima.



polaganja za diplomu „Desep” i predloži novi sistem školovanja i polaganja ispita. Taj novi sistem i diploma CAPASE (Kapaz) ustanovljen je 28. marta 1970.

Te iste godine se na nekoliko univerziteta pri pozorišnim ili pak departmanima za društvene nauke, otvaraju i grupe za školovanje animatora za rad u oblasti kulture. Školovanje traje, kao i na svim drugim grupama, tri godine, a zatim student može da pristupi izradi rada (maîtrise) u četvrtoj godini i kasnije da nastavi poslediplomske studije.

Paralelno, veći broj udruženja i privatnih institucija osniva svoje tečajeve za obrazovanje animatora, u početku za vlastite potrebe i aktivnosti, a kasnije razvijaju svoju obrazovnu delatnost i primaju veći broj zainteresovanih omladinaca no što one same mogu da zaposle, jer ovih poslednjih godina profesija animatora postaje sve privlačnija i sve više tražena.

Koliko je poraslo interesovanje za profesiju animatora jasno pokazuju podaci o broju institucija koje se bave obrazovanjem. Do 1964. bilo je samo tri institucije koje su se bavile obrazovanjem animatora, i to uglavnom za rad u oblasti socijalne politike. Njihov broj se naglo povećava (a istovremeno i njihova orijentacija da specijalizuju animatore bilo za rad u oblasti kulture, narodnog obrazovanja ili turizma), tako da 1966. ima 7 centara, 1971 — dvadeset osam, 1973. ima ih trideset pet; 1975. čak preko pedeset.

Od pedeset institucija koje se u 1975-oj bave obrazovanjem animatora, ima 18 univerziteta i viših škola čiji rad kontroliše Ministarstvo obrazovanja, 5 pripadaju direktno drugim ministarstvima, 25 vode privatne institucije i udruženja čiji cilj nije zarada, a samo su dva privatna centra osnovana u cilju ostvarivanja zarade.

Ovako naglo povećanje broja zainteresovanih institucija i povećanje broja tečajeva koje one organizuju, ima i pozitivnih i negativnih strana. Posebno je važno pitanje sankcionisanja diploma koje kandidati dobijaju po završetku nekog od tih tečajeva. Za sada, jedine priznate diplome su diplome viših škola i fakulteta, kao i diplome „Desep” i „Kapaz”, dok uverenja i potvrde o završenom školovanju koje izdaju ostale institucije nisu zvanično priznati, ali mogu poslužiti kao dokument relevantan za traženje posla (naročito kad se ima u vidu da institucije koje organizuju školovanje imaju i vlastite centre u kojima se kandidati mogu i zaposliti). Takođe, oni koji završe školovanje u kojem od centara koji pripada nekom od ministarstava, mogu biti sigurni da ih čeka odgovarajući posao u državnoj službi, a to

važi i za one koji se školuju u privatnim institucijama koje imaju potpisan sporazum sa nekim od ministarstava.

Prema podacima od 1973. godine, sedam ministarstava nadgleda, kontroliše ili ima svoje sopstvene centre za obrazovanje animatora. Najveći broj animatora školuje se na fakultetima i višim školama (45%), znači u institucijama koje su u nadležnosti Ministarstva za obrazovanje, dok se 55% školuje u centrima ostalih 6 ministarstava:

Ministarstvo obrazovanja	— 45,00%
Ministarstvo za zdravlje	— 21,00%
Ministarstvo za socijalne poslove	— 4,00%
Ministarstvo omladine i sporta	— 23,00%
Ministarstvo za poljoprivredu	— 3,50%
Ministarstvo za turizam	— 3,00%
Ministarstvo za kulturu	— 0,50%
	<hr/>
	100,00%

Zapaža se da je procentualno najmanji broj polaznika nastave u centrima Ministarstva za kulturu. Međutim, treba imati u vidu da se većina onih koji se školuju na univerzitetima i višim školama u stvari pripremaju za rad u kulturi, a to je slučaj i sa onima čije školovanje finansira Ministarstvo za omladinu i sport (u čijem domenu se nalaze domovi „omladine i kulture”), pa onda ta cifra uveliko prelazi 50%.

#### *Zvanično priznate diplome za radnike u oblasti kulture*

Kao što je već rečeno, prva zvanična državna diploma za animatore bila je DECEP — „Desep” (ali i ona ne uključuje u svoj tekst pojam animatora, već savetnika za narodno obrazovanje). Ovu diplomu ustanovilo je Ministarstvo za omladinu i sport, jer je pod okriljem ovog Ministarstva najveći broj udruženja i institucija koje se bave i permanentnim obrazovanjem i animacijom u oblasti umetnosti i kulture, pa je u njima zaposlen i veliki broj animatora i „edukatora” (onih koji rade na pitanjima dopunskog ili permanentnog obrazovanja). Stvorivši 1964. godine ovu diplomu, Ministarstvo je želelo da omogući svim „edukatorima” i animatorima da steknu i odgovarajuće zvanje, te da na taj način mogu da napreduju po hijerarhiji državne službe i da dobiju zvanja koja, otud što nisu imali odgovarajuće diplome, do tada nisu ni mogli da dobiju.

Namena ove diplome bila je da izmeri prošlo iskustvo kandidata, bilo profesionalno bilo amatersko, stečenu kvalifikovanost za rad u toj delatnosti i kulturni nivo kandidata. Ispitu su di-

rektno mogli da pristupe samo kandidati sa maturom, dok su ostali morali da polažu dopunske ispite.

Iako je diploma bila u svakom slučaju ista, postojale su dve vrste ispita: prvi je bio za one koji su se bavili organizacijom i upravljanjem (naravno u oblasti kulture), a drugi za one koji su se bavili školovanjem kadrova, tj. narodnim obrazovanjem.

Diploma je trebalo da predstavlja ispit samo-usavršavanja kroz rad, uz nužno praćenje literature kao i rezultata i ostvarenja drugih radnih organizacija koje deluju u domenu umetnosti i kulture. (Kandidat bi dobio listu knjiga koje treba da pročita, a sve drugo — pismeni rad i razgovor, odnosilo se na njegovo lično iskustvo, probleme kojima se bavi u praksi, i ispit treba da bude optimalno prilagođen svakom individualnom slučaju.)

Naravno, ovako zamišljeni, i ispit i diploma trpeli su brojne kritike i već 1968. sastaje se Komisija koja treba da reformiše, tj. da predlog za novi, drugačiji način ispitivanja i dodele diplome. Tako se 1970. ustanovljava „Kapaz” — CAPASE (Certificat d’Aptitude à la Promotion des Activités Socio-Educatives — Potvrda sposobnosti za unapređivanje društveno-obrazovnih delatnosti). Diploma se dobijala posle školovanja i ispita koje organizuje „Kopers” — Regionalna komisija za društveno-obrazovni razvoj, koja se sastoji od predstavnika Ministarstva za omladinu i sport, predstavnika udruženja koja su pod pokroviteljstvom ovog ministarstva i od ličnosti kompetentnih u oblasti društveno-obrazovne animacije. Tokom školovanja (koje traje najviše dve godine), kandidat treba da stekne 25 vrednosnih jedinica<sup>5)</sup>, i to:

- 14 koje se odnose na pohađana predavanja,
- 4 se odnose na sopstveno iskustvo u praksi,
- 7 na ispite položene kod Komisije.

Prvih 14 vrednosnih jedinica mogu biti stečene pohađanjem tečajeva koje organizuju razne institucije, koje su sklopile ugovor sa Komisijom, tj. Ministarstvom za omladinu i sport, ili se pak, onima koji su položili prvi deo ispita za raniju diplomu „Desep” priznaje 11 vrednosnih jedinica, dok se diplomiranim studentima odgovarajućih odseka na višim školama priznaje i čitavih 20 vrednosnih jedinica.

<sup>5)</sup> Vrednosna jedinica — termin uveden 1968. u sistem obrazovanja u Francuskoj, još je nedovoljno definisan i shvata se na različite načine: jedna vrednosna jedinica može da odgovara jednom predmetu, ali isto tako jedan predmet može da ima dve vrednosne jedinice, zavisno od značaja i obima predavanja.

Ukoliko kandidat nema diplomu više škole ili položen prvi deo „Desep“-a, on pohađa sledeće tečajeve:

pismeno i usmeno izražavanje; psiho-pedagogija; život grupe; poznavanje sredine u kojoj živimo i delujemo; studija različitih aspekata civilizacije, i upoznavanje sa metodama administracije i upravljanja.

Od sledeće grupe tečajeva kandidat bira samo jedan, zavisno od svojih sklonosti:

drugi oblici umetničkog izražavanja — dramska, ili likovna umetnost; strani jezik; osnovi ekonomije; primena teorije o proučavanju sredine na jedan grad, epohu i sl.; sportske aktivnosti; uređivanje gradskog i seoskog prostora, i nacionalne i internacionalne institucije kulture i umetnosti.

Inače, ispit može polagati svako ko se bilo profesionalno bilo amaterski bavi animatorskim radom u kulturi, čak i ako nema položenu maturu. Smatralo se da nejednakost kulturnog nivoa ne bi smela da bude prepreka, — jednostavno: biće uloženi različiti naponi, zavisno od početnog nivoa.

Svaki kandidat obavezan je da napiše rad o svojim iskustvima u praksi, bolje rečeno o jednoj aktivnosti, akciji, za koju smatra da je bila od većeg značaja. Usmeni deo ispita uglavnom se odnosi na odbranu tog rada, a drugi njegov deo na razgovor o praksi kandidata, na tip institucije ili udruženja u kome radi i sl. Znači, ispiti su individualizovani i saobraženi osobi koja polaže. Samo je jedna vrednosna jedinica, od onih koje treba steći ispitom, ista za sve kandidate. To je jedinica koja se odnosi na proveru opštih znanja kandidata — tzv. opšte kulture. (Provera se vrši testiranjem). U celosti, ispit je zamišljen tako da se kandidat ispituje na „svom sopstvenom terenu“, u oblasti koju on sam najbolje poznaje.

Ovakav proces sticanja diplome trpi danas mnoge kritike od strane samih kandidata, — kao i od predavača — animatora. Najčešće se ističu sledeće slabosti:

što se taj sistem obrazovanja oslanja na samoprocenu sopstvene spremnosti od strane kandidata; što se najveći broj vrednosnih jedinica (14) dodeljuje samo na osnovu prisustva na tečajevima; što oni koji obrazuju, vode tečajeve, nemaju nikakvu mogućnost kontrole, procene ili ocene kandidatovog uspeha i sposobnosti; što članovi Komisije nasuprot, nisu dovoljno informisani ni o samim tečajevima, a kamoli o rezultatima koje su na njima pokazali kandidati.

Dokaz slabosti samog sistema može se videti i u velikom procentu samoeliminacije i eliminacije uopšte. Cifre su zabrinjavajuće, jer do sada, znači za 6 godina, „Kapaz” su uspeli da steknu samo kandidati kojima je već unapred priznat izvestan broj vrednosnih jedinica, tj. oni koji su završili višu školu odgovarajućeg smera ili prvi deo za diplomu „Desep”. Razlog je jednostavan i leži u brojnosti tečajeva koje kandidati moraju da pohađaju. Svi ovi tečajevi odvijaju se u različito vreme, na različitim mestima, te je mnogim kandidatima nemoguće da ih prate, jer bi u tom slučaju bili dugo odsutni sa radnih mesta. Zakon predviđa samo dopust od šest radnih dana godišnje radi usavršavanja — koliko obično traje samo jedan od tečajeva, tako da kandidati moraju da i vreme svojih godišnjih odmora provedu na tečajevima, pa i onda je potrebno nekoliko godina da bi se dobile potvrde o svim završenim tečajevima, na osnovu kojih kandidat stiče pravo na polaganje ispita.

Usled svih tih nedostataka, Ministarstvo za omladinu i sport je donelo zaključak da je potrebno još jedanput izvršiti reformu, i sada su u toku pripreme za stvaranje koncepta za novu diplomu u oblasti društveno-kulturne animacije i narodnog obrazovanja.

#### OBRAZOVANJE ANIMATORA U VISOKOŠKOLSKIM INSTITUCIJAMA

##### *Ministarstvo za obrazovanje*

*Obrazovanje animatora na višim školama* — (Institut Universitaire de Technologie— I.U.T. — diploma D.U.T.)

Na višim školama u Francuskoj zvanično je ustanovljena diploma animatora društveno-kulturnih delatnosti — 1968. godine, i te godine su otpočela i prva predavanja. (Termin „viša škola” mora se uslovno shvatiti, jer ove institucije sem što traju dve godine ni po čemu nisu slične našim višim školama. U okviru svake od njih nalazi se niz fakulteta i obrazovanje je mnogo više vezano za praksu nego na univerzitetima).

Ovaj pokušaj da se i na univerzitetima omogući školovanje animatora izazvao je veliku bojazan i otpor među ljudima koji su, radeći u praksi i uključivši se u profesionalizam iz amaterskog, neplaćenog rada u kulturi, smatrali da će sada taj trend biti promenjen, te da će amaterski, neplaćeni rad izgubiti svoj smisao i značaj. Međutim, jedan od uslova za sticanje prioriteta za upis na fakultet je upravo rad u oblasti kulture i uglavnom se na osnovu toga vrši izbor kandidata, tako da su se ova strahovanja pokazala neopravdanim.

Već prve godine ogroman broj mladih se upisao na studije i postigao značajne rezultate, što je i razumljivo ako imamo u vidu da je to bio period „revolucije mladih iz 1968” — koja je predstavljala u stvari više „kulturnu” nego socijalnu revoluciju i u kojoj su bili postavljeni zahtevi koji su se upravo odnosili na umetnost, kulturu, slobodu maštanja i izražavanja, zahtevi koje su brojna udruženja i institucije prihvatile (i privatne i državne) i pokušavaju da ih ostvare upravo uz pomoć animatora kulture.<sup>6</sup>

Obrazovanje animatora na višim školama vrši se na odsecima „socijalne karijere” — grupa za društveno-kulturnu animaciju (*carrières sociales — option animateurs socio-culturels*). Danas već šest viših škola (u Grenoblu, Lilu, Renu, Talansu, Parizu i Turu), organizuje nastavu kako za redovne studente tako i za one koji se školuju uz rad, koji već rade kao animatori u oblasti kulture.

Nastava je organizovana tako da studenti pored predavanja koja pohađaju moraju da obave i praksu u nekoj od institucija kulture, zatim da urade izvestan broj seminarskih radova kojima pokazuju svoju sposobnost sagledavanja savremenih kretanja i u društvu i u kulturi. Prelaz iz prve u drugu godinu dozvoljava se onima čija je prosečna ocena preko 10 (ocene su od 1 do 20). Takođe, taj prosek je uslov i za dobijanje diplome, ali je uz to potrebno imati i potvrdu o obavljenoj praksi, kao i urađene seminarske radove.

#### *Obrazovanje animatora na univerzitetima*

Na univerzitetima širom Francuske obrazovanje animatora za rad u oblasti kulture počinje da se izvodi od 1970. godine, i to na različitim fakultetima (prema tome kako je na kom univerzitetu definisana uloga i delatnost animatora, oni se školuju ili na fakultetima dramskih umetnosti, ili na fakultetima društvenih nauka — grupe za pedagogiju, psihologiju, socijalni rad, pa i na fakultetima prirodnih nauka — grupa za turizam). Nastavni plan i program, metode rada, trajanje studija, kao i uslovi za prijem su u toj meri raznoliki da se postavlja pitanje može li se s pravom govoriti o jedinstvenom „univerzitetskom sistemu studija”. Da bi se shvatilo šta se sve podrazumeva pod studijama koje bi pripremale buduće kadrove za rad u kulturi, bilo bi potrebno navesti, fakultet po fakultet, šta svaki od njih pruža i zahteva od studenata. Ipak, može se na-

<sup>6</sup> L'imagination prend le pouvoir; Inventer — c'est prendre le pouvoir de l'avenir; to su poznate parole maja 1968, a koje danas oživljavaju jedino kroz delatnost animatora kulture u pojedinim kulturnim centrima.

praviti klasifikacija prema sličnosti nastavnog programa i profilu animatora koji završava studije:

a) Fakulteti na kojima se spremaju kadrovi za rad u oblasti kulture — na filmu, TV, radiju, pozorištima, domovima kulture i omladine itd. U ovom slučaju je grupa za animaciju kulturnog života pri katedri za pozorište, ali se studenti mogu usmeravati i ka filmu ili likovnim umetnostima, ili nekoj drugoj oblasti, jer je predviđen jedan broj predmeta koji kandidat sam bira i na taj način dolazi do svoje specijalizacije.

b) Fakulteti na kojima se spremaju glumci da se bave i animacijom (glumac-animator odigrao je veliku ulogu prilikom decentralizacije pozorišta u Francuskoj, a i dan-danas su oni pokretači brojnih kulturnih manifestacija u provinciji).

c) Fakulteti na kojima se studenti spremaju za animatore kulture u turističkim centrima. Tu se uči o organizaciji kulturnih aktivnosti, ali se posebna pažnja posvećuje turizmu, ekonomiji, geografiji i stranim jezicima, kao i sociologiji slobodnog vremena, psihologiji itd.

d) Postoji i veći broj fakulteta na kojima se školuju animatori (za rad u institucijama permanentnog ili narodnog obrazovanja), na grupama za pedagogiju, dok se na grupama za psihologiju spremaju stručnjaci za animaciju i komunikaciju.

e) Zatim, fakulteti koji spremaju socijalne radnike, ali koji ih istovremeno obrazuju da budu i animatori kulture u socijalnim centrima koji se nalaze u svakoj opštini.

Važno je napomenuti da na većem broju univerziteta postoji predmet „kulturna animacija” koju studenti mogu izabrati u okviru svog slobodnog opredeljenja. Tako jedan istoričar umetnosti, ili sociolog, arhitekta, može da stiče znanja iz ove oblasti i da se tako usmerava u okviru svog osnovnog poziva (— istoričar umetnosti se na ovaj način specijalizuje i za probleme „tržišta umetničkih delima”, njegove organizacije, organizacije sistema za rasprostiranje umetničkih dela itd.; arhitekta može da sagleda i probleme koje nameće urbanizacija koja ne vodi računa o kulturnim potrebama čoveka itd.).

Studije traju tri godine, a zatim se student može opredeliti da radi rad (maîtrise), koji ne mora da bude iz oblasti iz koje je diplomirao, tako da i na taj način dolazi do stvaranja stručnjaka različitih specijalnosti, jer jedan animator može uzeti rad iz sociologije, psihologije, istorije itd. — dovoljno je da nađe temu koja se bar na izvestan način vezuje za njegovu struku, a isto tako jedan sociolog ili psiholog, glumac ili slikar, mogu

uzeti rad iz oblasti kulturne animacije. Ovo može da da veoma dobre rezultate, jer dozvoljava studentu specijalizaciju u željenom smeru, a u toliko je veća i mogućnost da se po završetku studija radi u toj oblasti.

Koliko je nastava na ovim univerzitetima raznovrsna i u kom stepenu obuhvata različite oblasti, vidi se i po naslovima predmeta koji se odnose na oblast animacije kulture: psiho-sociologija animacije; Upravljanje i animacija u turizmu i društveno-kulturnim delatnostima; Teoretsko i praktično uvođenje u umetničku pedagogiju i animaciju u oblasti kulture; Kulturna animacija; Društveno-kulturna animacija; Teorija i praksa društveno-kulturne animacije; Studija institucija u oblasti kulture i obrazovanja i sl. Saznanja koja student stiče prateći odgovarajuće kurseve veoma su različita, više ili manje pogodna i dovoljna za kasnije uključivanje u delatnosti u oblasti kulture. Zbog toga je možda i nužna klauzula koju većina univerziteta postavlja za kandidate koji žele da se upišu: da bi bilo poželjno da imaju odgovarajuću praksu, ako ne u institucijama, a onda bar u kulturno-umetničkim udruženjima. Međutim, univerziteti na kojima postoje posebne grupe za kulturnu animaciju daju studentu mogućnost da pohađanjem nastave velikog broja predmeta koji se odnose na razne aspekte društveno-kulturne animacije steknu odgovarajuća znanja.

U skladu sa novim zakonskim odredbama o permanentnom obrazovanju jedan broj univerziteta organizuje i specijalnu nastavu za polaznike koji ne mogu ili ne žele da prekidaju radni odnos, bilo da su zaposleni u kulturnim institucijama bilo u privrednim i drugim radnim organizacijama na mestu saradnika za kulturu i na sličnim radnim mestima u okviru Komiteta preduzeća. Program i plan studija se ne razlikuju od programa za redovne studente, samo je vreme predavanja drugačije raspoređeno i praksa nije obavezna, dok se seminarski radovi uglavnom odnose na sopstveno iskustvo u realizaciji kulturnih programa i akcija.

*Problemi vezani za školovanje animatora na univerzitetima*

Pored nesumnjivog značaja samog postojanja grupa za obrazovanje animatora u oblasti kulture (ovakve grupe su veoma retke u svetu i mora se napomenuti da je Francuska jedna od prvih zemalja koja je shvatila nužnost školovanja kadrova za rad u oblasti kulture), sistem univerzitetskog školovanja animatora ipak ima i dosta mana, posebno zato što je nastajao spontano, zavisno od uslova i mogućnosti pojedinih fakulteta.



Prvi nedostatak univerzitetskog obrazovanja animatora je svakako to što su planovi i programi doneti pre nego što je i definisan pojam animatora u kulturnim delatnostima, što znači da nisu doneti na osnovu analize društvenih potreba, već su napravljeni prema trenutnim mogućnostima univerziteta i prema interesovanjima već zaposlenih profesora.

Drugo, program je u velikoj meri podlegao „novinama“, tj. veliki je broj novih naučnih disciplina koje tek počinju da se zasnivaju. Ovo bi svakako bilo veoma dobro i veoma značajno da su paralelno u nastavni program uključeni i predmeti poput filozofije, estetike, psihologije, sociologije, istorije pojedinačnih umetničkih disciplina itd. Međutim, umesto njih, u nastavni program je uvedeno tek ponešto iz ovih naučnih disciplina — tako se ne uči psihologija već grupna dinamika, ne uči se sociologija, pa čak ni sociologija umetnosti već recimo — „tržište umetnosti“ i sl. Tako studenti uče samo ono što bi eventualno mogli da primene u praksi, samo ono što je neophodno potrebno, nisu preopterećeni programom i ostavljeno im je vreme za lično usavršavanje u kome se predviđa da se sami upoznaju recimo za kulturnom istorijom, istorijom onih umetničkih disciplina koje ih interesuju, da proučavaju tokove savremene sociološke misli itd.

Nastavu na univerzitetima vode i teoretičari i praktičari (posebno na višim školama — obavezno je da 1/3 nastavnog osoblja budu oni čiji je rad bio vezan za praktičnu delatnost Ministarstva za omladinu i sport). Takođe — velika pažnja poklanja se i samostalnom i kolektivnom radu studenata. Studenti individualno pripremaju seminarske, (teoretske) radove, dok kolektivno, po grupama, pripremaju ili neku akciju u oblasti kulturne animacije, ili vrše istraživanja na određenom području da bi na osnovu toga predlagali program rada onih kulturnih institucija koje se na njemu nalaze. Na primer — prošle godine na Univerzitetu Pariz—Vensen (1976/77), studenti su radili na:

— Animaciji kvarta Marché D'Aligre (XII arondisman) — priprema programa za kulturno oživljavanje kvarta koji upravo treba da se ruši i potpuno renovira.

— Kulturni život u satelitskim naseljima oko Pariza. — Na osnovu istraživanja koja su obavili u nekoliko novih gradova pariskog regiona podneli su predlog za organizovanje kulturnog života u tim naseljima.

— Kulturni život u „trećem dobu“. — Proučivši literaturu, obišavši staračke domove i institucije koje se bave ovim problemima, studenti su podneli svoj predlog šire društvene akcije, kao i

predlog programa delatnosti Gradskog kulturnog centra koji bi vodio računa i o potrebama najstarijih stanovnika.

Ovakav rad studenata bi bio od još veće koristi da mu prethodi veća teoretska pripremljenost, jer se na taj način pripremaju da kao profesionalci mogu stvaralački da razmišljaju o problemima koje nameće svakodnevni život i da predlažu praktična rešenja koja se mogu realizovati, ne samo da diskutuju o problemima, kritikuju ih i eventualno daju predloge koje je nemoguće realizovati. Tako se studenti još u toku studija uključuju u istraživački i praktični rad, koji profesori nadgledaju i usmeravaju ali u koji nisu neposredno uključeni.

Ipak, osnovni nedostatak univerzitetskog obrazovanja je u nedovoljnom prethodnom teoretskom obrazovanju — studenti odmah počinju da primenjuju pojedine metode naučnog istraživanja, a da u samu naučnu metodologiju nisu upućeni, niti imaju dovoljno sociološko i psihološko obrazovanje da bi pojedine probleme mogli stvarno sagledati u njihovom punom značenju.

#### *Obrazovanje animatora za potrebe Ministarstva za poljoprivredu*

Obrazovanje animatora za delatnosti u oblasti kulture, potrebnih institucijama koje su pod nadzorom Ministarstva za poljoprivredu, obavlja se na Poljoprivrednom fakultetu u Dižonu.

Da bi se zainteresovani kandidati upisali na Fakultet, polažu prijemni ispit i ukoliko ga polože sklapaju ugovor sa Ministarstvom za poljoprivredu po kome su obavezni da po završenom školovanju rade u institucijama koje su u nadležnosti ovog Ministarstva, bilo kao animatori bilo kao profesori kulturnog obrazovanja (u srednjim poljoprivrednim školama ili po seoskim domovima kulture).

Pre izlaska na prijemni ispit kandidati su dužni da opišu svoj dosadašnji rad u oblasti kulture, bilo da su bili u stalnom radnom odnosu u nekoj instituciji kulture ili da su bili angažovani u radu nekog kulturno-umetničkog društva kao amateri. Na osnovu njihovog izveštaja Komisija procenjuje sklonosti kandidata za taj poziv i tek onda poziva kandidata na polaganje prijemnog ispita. Na ispitu kandidat treba da pokaže odgovarajuće znanje iz opšte kulture i da napiše esej na zadatu temu u kome će pokazati sposobnost da razmišlja o problemima iz ove oblasti. Treba i napomenuti da se zahteva da kandidati već imaju „lisans“, tj. tri godine studija na nekom od fakulteta.

Samo školovanje traje dve godine i obuhvata: opšte obrazovanje, obrazovanje prema opredeljenju i individualno obrazovanje.

Predmeti opšteg obrazovanja su raspoređeni tokom obe godine studija i obuhvataju pedagoške i sociološke predmete, posebno iz oblasti sociologije sela.

Obrazovanje prema opredeljenju pretpostavlja odlučivanje studenta za jednu od tri grupe predmeta:

- literarno i dramsko obrazovanje,
- foto, filmsko i tv-obrazovanje,
- likovno obrazovanje.

U okviru svake od ovih oblasti studenti izučavaju po nekoliko predmeta i teoretskih i praktičnih, i na taj način se specijalizuju za jednu od ove tri, doduše veoma široko shvaćene, oblasti.

Prvu godinu studija studenti provode uglavnom na Fakultetu, dok se tokom druge godine bave i praktičnim radom, koji se obavlja u nekoj od institucija koje su u nadležnosti Ministarstva za poljoprivredu. Po završetku prakse studenti polažu nekoliko ispita, predviđenih programom, na osnovu kojih se zaključuje o njihovoj spremnosti za rad.

Nakon završenih studija studenti, zavisno od grupe koju su pohađali, stiču zvanja:

- animator u oblasti društveno-kulturnih delatnosti;
- profesor opšte-kulturnog obrazovanja.

#### *Obrazovanje animatora za potrebe Ministarstva za kulturu*

Već je bilo reči o tome da su Komisije i za IV i za V plan kulturnog razvoja preporučile osnivanje jednog centra za obrazovanje animatora za potrebe Ministarstva za kulturu. To se ostvarilo tek 1971. godine, kada je „ATAC”, Tehničko udruženje za kulturnu akciju, preuzelo i neke nove delatnosti, među kojima je bila i delatnost obrazovanja animatora za rad u oblasti kulture, i to za institucije koje su u neposrednoj nadležnosti Ministarstva za kulturu (domovi kulture, centri kulturne akcije, pozorišta u unutrašnjosti itd.).

Da bi se do maksimuma povećala dostupnost obrazovanja, eliminisane su mnoge forme selekcije, kao npr. zahtev da se već ima neka školska

sprema. Ipak, kao važan uslov uzima se prethodni rad kandidata u oblasti kulture, njegova iskustva i uspesi u radu, eventualna nadarenost za stvaralački rad ili poznavanje tehnika umetničkog izražavanja (smatrajući to veoma važnim za budući animatorski rad), sposobnosti za međuljudsku komunikaciju itd. Takođe, i godine kandidata su veoma važne, pa prednost imaju kandidati između 20 i 30 godina, jer se smatra da mlađi kandidati nisu još dovoljno zreli i nemaju dovoljno praktičnog iskustva, dok bi se o pet stariji kandidati teže uklopili u grupu i tako bi bila razbijena njena homogenost.

Iako Atak ne garantuje posao, dosadašnja praksa je pokazala da ima više slobodnih radnih mesta nego onih koji završe tečaj, i do sada se svaki kandidat zaposlio u nekoj od institucija kulture.

Kandidati koji polože prijemni ispit pohađaju tečaj čije je trajanje sada određeno na 15 meseci. Prvi tri meseca predstavljaju takozvani probni period, dok su poslednja tri meseci uže specijalizacije, kada kandidati rade u institucijama u kojima će naći eventualno zaposlenje, baš na tim poslovima za koje žele da se specijalizuju.

Ciklus obrazovanja podrazumeva i šest meseci rada u jednoj instituciji kulturne akcije ili pozorišne decentralizacije, kako u provinciji tako i u pariskom regionu. Ovoj praksi prethode, a i slede seminari i predavanja koji se održavaju na različitim mestima, što znači da polaznici tečaja mogu biti svih 15 meseci udaljeni od svog mesta boravka.

Po završetku tečaja ne dobija se nikakva diploma, ali je sam tečaj ozvaničen od strane Ministarstva za rad kao „tečaj profesionalnog usavršavanja drugog nivoa”, pa u skladu sa zakonom polaznici tečaja stiču pravo na nadoknadu (jer odlaskom na tečaj napuštaju svoje radno mesto i gube dohodak).

Prvih šest meseci, dok su kandidati na praksi u nekoj instituciji, akcenat se stavlja na informisanje, lično usavršavanje, inicijativu. Animatoru-polazniku tečaja pomažu direktor institucije i njegovi saradnici. U toku tog perioda animator-stažista može da traži da prisustvuje kongresima, ili da pohađa tečajeve na kojima bi mogao da se usavršava ili specijalizira.

Zatim se kandidat upućuje da pohađa niz obaveznih tečajeve, da bi poslednja tri meseca proveo u instituciji koju odabere između onih koje trenutno nude radno mesto, u zavisnosti od svojih interesovanja i od profila animatora koji te institucije traže.

---

Uglavnom se tokom tečaja insistira na kolektivnom praktičnom radu, na tome da se kandidatu omogući da radi na isti način kako će raditi i po završetku tečaja.

Uloga rukovodilaca tečajeva (*formateur* — ne znači predavač, već onaj koji stvara, formira buduće animatore), nikako se ne svodi na one koji prenose znanja, već su to ljudi koji pomažu polaznicima tečaja da donesu zaključke o određenim pojavama, da postave pitanja, da reše određene praktične probleme, da ih usmere i u teoretskim i u praktičnim istraživanjima. Ipak, pozivaju se i predavači sa strane, povremeni, koji — bilo da održe nekoliko predavanja ili ceo ciklus — omogućuju polaznicima tečajeva da steknu solidnije teoretsko znanje kao i da nauče određene tehnike umetničkog izražavanja, zavisno od svojih sposobnosti i sklonosti.

#### *Obrazovanje animatora za potrebe Ministarstva za omladinu i sport*

Ministarstvo za omladinu i sport ima u svojoj nadležnosti veliki broj domova omladine i kulture. To su institucije čiji je cilj da omoguće mladima da se stvaralački izražavaju, da organizuju debate, predavanja i tečajeve koji bi mogli biti interesantni i za radničku kao i za studentsku i školsku omladinu. Rad ovih institucija bazira se na dobrovoljnom radu samih omladinaca, ali neophodno je da postoji manji broj lica u stalnom radnom odnosu — animatora. Zbog toga Ministarstvo za omladinu i sport organizuje, u saradnji sa brojnim institucijama, tečajeve na kojima se školuju animatori veoma različitog profila. Koliko mnogo animatora je potrebno za domove omladine može se videti i iz podatka da u jednom departmanu u regionu Pariza ima 30 domova omladine, a samo jedan dom kulture. U nekim drugim departmanima još je i veći broj domova omladine u odnosu na domove kulture, pa je zato i logično što se Ministarstvo za omladinu i sport mnogo više bavi školovanjem animatora od Ministarstva za kulturu.

Najveći broj tečajeva organizuju dve institucije koje direktno pripadaju Ministarstvu za omladinu i sport: Nacionalni institut za narodno obrazovanje i Javni centar za obrazovanje direktora društveno-obrazovnih institucija. Kandidati koji su zainteresovani za pohađanje tečajeva dobijaju i nadoknadu ukoliko su već zaposleni, a od institucije u kojoj rade dobijaju neplaćeno odsustvo. Jedini uslov za prijem je da su se kandidati određeni broj godina (2—3) već bavili animatorskim radom u kulturi, a ukoliko su radili kao amateri, onda se zahteva nešto duža praktična delatnost (3—5 godina); zatim, moraju da

imaju najmanje 25 godina, i naravno, da polože prijemni ispit. Školovanje traje godinu dana, a mogućnosti zaposlenja posle završenog tečaja su velike, iako se same institucije ne obavezuju da će obezbediti posao svakom ko završi tečaj.

Tečajevi su organizovani tako da kandidat sluša određeni broj predavanja i polaže ispite iz tih oblasti, ali ima i obaveznu praksu u nekoj od institucija Ministarstva za omladinu i sport.

Takođe, Savez domova omladine Francuske i sam organizuje tečajeve, ali uglavnom za one koji već rade amaterski, dobrovoljno, u domovima omladine. Njima se posle završenog tečaja omogućuje da nastave da rade u domovima omladine, ali sada već kao profesionalni animatori. Ovaj princip doškolvavanja onih koji su već pokazali veliki interes za animatorski rad u kulturi radeći besplatno, jedan je od osnovnih principa na kome se bazira sistem obrazovanja animatora i oštro se kritikuju pokušaji da se na tečajeve primaju i oni kojima takvo iskustvo nedostaje.

*Privatne institucije koje se bave školovanjem animatora*

Ovih institucija je veliki broj (32) i radi lakšeg sagledavanja njihovog rada možemo ih podeliti u dve grupe:

- institucije koje se bave školovanjem animatora da bi zadovoljile svoje potrebe za tim kadrom (njihova primarna delatnost je organizacija kulturnih delatnosti)
- one koje se bave samo školovanjem animatora i to u cilju postizanja zarade.

Ove prve institucije se prema primarnoj delatnosti koju obavljaju svrstavaju u nekoliko grupa:

- institucije koje se bave narodnim i permanentnim obrazovanjem (éducation populaire et permanente)
- institucije koje se bave organizovanjem tečajeve za upoznavanje ljudi sa tehnikama umetničkog izražavanja (sviranje na nekom od instrumenata, grafika, slikanje, fotografija, film itd.).
- institucije koje se bave organizovanjem kulturnog života u jednom regionu ili gradu
- turističke organizacije.

Da bi imale i odgovarajući kadar, ove institucije organizuju i kurseve za obrazovanje animatora, koji, u najvećem broju slučajeva, ostaju da rade u organizaciji koja ih je školovala, ali i ne moraju. Tečajevi traju od nekoliko meseci do

nekoliko godina; uglavnom se baziraju na praktičnom radu kandidata, a naravno, organizuju se i predavanja da bi polaznici dobili bar minimum teoretskog obrazovanja. Neke od ovih institucija imaju i potpisane sporazume sa kojim od ministarstava, naročito sa Ministarstvom za omladinu i sport i Ministarstvom za rad, pa obrazuju i kandidate za potrebe domova omladine ili pak one koji u okviru mogućnosti koje pruža zakon o permanentnom obrazovanju žele da se usavrše u oblasti kulturne animacije (posebno ako se u svojoj radnoj organizaciji bave organizovanjem kulturnog života).

Mnogi od tečajeva koje organizuju ove privatne institucije su oni čije se pohađanje priznaje kao vrednosna jedinica za diplomu „Kapaz”, što znači da su te institucije sklopile sporazum sa Komisijom Ministarstva za omladinu i sport za dodeljivanje diplome „Kapaz”.

Za sada u Francuskoj postoje samo dva privatna centra za obrazovanje animatora kojima je cilj zarada; tu kandidati sami plaćaju svoje školovanje. Inače, sam sistem prijemnih ispita, organizacije tečajeva, ne razlikuje se mnogo od sistema u ostalim institucijama. Školovanje traje od jedne do tri godine i posle položenih ispita dobija se i diploma o završenoj školi, ali ona nije zvanično priznata kao diploma. No, i takva diploma može mnogo da znači pri dobijanju zaposlenja, jer se diploma privatnih škola uvek u Francuskoj dosta cenila. A i same škole se trude da već u toku školovanja nađu za svoje kandidate instituciju u kojoj će obavljati praksu, pa eventualno se tu i zaposliti nakon završenog školovanja. Taj način je dobar i za studenta i za organizaciju koja ga prima na praksu, jer se već tada može da sagleda da li je student zainteresovan za tu vrstu delatnosti, da li dobro radi, a i student može da oceni da li mu odgovaraju uslovi za rad koje ta organizacija pruža, pa već u toku prakse može da zamoli školu, ukoliko nije zadovoljan, da pokuša da mu pronađe drugu radnu organizaciju u kojoj bi nastavio da obavlja praksu.

#### ZAKLJUČAK

Broj institucija koje se bave obrazovanjem animatora nesumnjivo svedoči o interesu koji je prisutan u francuskom društvu da se stvore odgovarajući kadrovi za rad u kulturi. Ovaj interes se izražava i kroz brigu ministarstava za osnivanje sve novih i novih formi obrazovanja i odgovarajućih diploma. Takođe, i sami univerziteti osnivaju katedre za organizaciju i animaciju kulturnog života, na kojima su već do danas odbranjene mnoge magistarske i doktorske teze

o ključnim problemima organizacije kulturnog života danas u Francuskoj i svetu.

Postojanje različitih formi obrazovanja animatora pruža mogućnost mnogima koji nemaju školsku spremu da se usavršavaju, da dobiju neku od diploma i da nađu odgovarajući posao, naravno, pod uslovom da su se bavili, bilo profesionalno bilo dobrovoljno, radom u kulturnim institucijama ili udruženjima.

Takođe, ova raznovrsnost formi obrazovanja daje i mogućnost da kandidati izaberu sebi najinteresantniju, onu koja najviše odgovara njihovim sklonostima, mogućnostima i interesovanjima. Sama činjenica da tečajevi traju od nekoliko meseci do nekoliko godina, pokazuje da su mogućnosti za školovanje vrlo velike, ali istovremeno ukazuje i na opasnost od nedovoljnog obrazovanja. Međutim, mora se imati u vidu da od trajanja i obima tečaja zavisi i zvanje koje će animator dobiti — ukoliko su to tečajevi koji traju do jedne godine, i na kojima se stiču samo praktična znanja (kako animirati i voditi jedan kino-klub, ili pak likovnu sekciju doma omladine i sl.), kandidati dobijaju zvanje specijaliste-animatora za određenu oblast. Ukoliko je to pak univerzitetska nastava, ili tečaj koji traje dve do tri godine, kandidat će steći zvanje animatora kulturnih delatnosti i biće spreman da radi u bilo kojoj od institucija kulture — na različitim poslovima koji se kreću od organizacije rada celokupne institucije pa do zadataka vezanih za animaciju filmskih večeri, dečjeg ili omladinskog kluba itd.

Polaznici tečajeva koji traju do godine dana, obično ne stiču dovoljno teoretsko znanje, i samo od ličnih sposobnosti će zavisiti uspešnost obavljanja posla. Studenti fakulteta, kao i polaznici tečajeva koji traju preko godine dana, stiču solidno teoretsko obrazovanje, ali provode i jedan deo studija na praksi u nekoj instituciji kulture, te su tako svestranije pripremljeni za budući rad.

Postojanje izborne nastave na fakultetima, pruža studentima svih grupa mogućnost specijalizacije u željenom smeru. Tako se studenti arhitekture, sociologije ili etnologije, mogu opredeliti da slušaju i predmet „organizacija i animacija kulturnog života” te se na taj način obrazuju različite vrste stručnjaka veoma potrebnih današnjem društvu (etnolog koji animira rad muzeja organizujući pored ustaljenih izložbi i druge manifestacije; arhitekta koji se specijalizovao za projektovanje zgrada namenjenih kulturnim delatnostima itd.). Takođe, animatori kulture mogu slušati i predmete koji su na programu drugih grupa, te se tako specijalizovati za rad u nekoj od kulturnih delatnosti, na različitim poslovima:



u oblasti filma, TV, pozorišta, ili, ako su proučavali sociologiju i psihologiju, za rad u gradovima i opštinama kao organizatori kulturnih delatnosti uopšte. Može se navesti niz primera, jer je broj mogućih specijalizacija ogroman.

Potrebno je da istaknemo pojavu, koja bar za sada prolazi relativno nezapaženo u francuskom društvu, da je Ministarstvo za poljoprivredu osetilo potrebu da ustanovi u svojim srednjim školama novi predmet — kulturno obrazovanje, i da je organizovalo školovanje za nastavnike tog predmeta (koji moraju da završe neki fakultet pre nego pristupe ovom dvogodišnjem dodatnom nastavnom ciklusu). Zašto je baš srednjim poljoprivrednim školama potrebna nastava ovog predmeta? U selima, agronomi su, pored učitelja, jedini intelektualci. Zbog toga ih treba obrazovati i osposobiti da mogu da vode i kulturnu akciju. Tako, pored profesora kulturnog obrazovanja, svaka poljoprivredna škola ima i animatora kulturnih delatnosti — koji, baveći se organizacijom kulturnog života učenika, navodi učenike da se i sami zainteresuju za takav rad, a profesor kulturnog obrazovanja je tu da bi pružio neophodna teorijska znanja. Tako se pojam kulture u ovim školama više ne vezuje samo za književnost i likovnu umetnost, već je nastava organizovana tako da se učenici upoznaju sa pozorišnom i filmskom umetnošću, značajem sredstava masovne komunikacije itd., što je sve mnogo bliže ljudima na selu koji najčešće nisu nikad ni bili u muzeju ili biblioteci, ali poseduju radio i TV prijemnik. Ovo je jedan značajan pokušaj reforme obrazovanja koji nije našao odjeka, što je i razumljivo, u tradicionalnom, konzervativnom francuskom školstvu.

Da zaključimo — obrazovanje animatora kakvo postoji u Francuskoj je jedinstveno u svetu. Stvarajući veliki broj stručnjaka za rad u oblasti kulture, ono umnogome doprinosi raznolikosti i dinamici kulturnog života. Nastalo je kao posledica određene kulturne politike, ali su uskoro ovi novoobrazovani stručnjaci postali zagovornici nove, još osmišljenije i demokratskije kulturne politike.

#### LITERATURA

1. Formation d'animateurs — Les Cahiers de l'animation, n° 4, 1973.
2. Les centres de formation d'animateurs professionnels en France, Secrétariat d'Etat à la Culture, mars 1975.
3. Culture, Information, Loisirs — Ministère de l'Education Nationale, groupes d'études des for-

mations supérieures — rapports d'orientation, juin, 1972; la Documentation Française.

4. Formation d'animateurs — stages — 1976. (Calendrier des stages 1976). Direction de la Jeunesse et des Activités Socio-éducatives.

5. ATAC — Formation des animateurs.

Supplément à Atac-Informations, n° 74, février 1976.

6. Circulaire n° 70—479 du 29. Octobre 1970, Secrétariat d'Etat auprès du Premier Ministre chargé de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs.

7. Documentation de C.E.M.E.A.

8. Documentation d'Institut d'Education Permanente Léo Lagrange.

9. Documentation de C.R.E.A.R. — I.N.F.A.C.

10. Documentation de Ministère de l'Agriculture:

— C.A.P.E.C. — Modalités d'organisation du Certificat d'Aptitude au Professorat d'Education Culturelle (J.O. 13. Juin 1969);

— Modalités d'organisation du Certificat d'aptitude pédagogique à l'animation socio-culturelle (J.O. 13. Juin 1969);

— Statut des personnels d'éducation socio-culturelle des établissements d'enseignement relevant du Ministère de l'Agriculture;

— Circulaire EAPS/SE/C n° 2092 du 9. Novembre 1970;

— Formation des animateurs socio-culturels et des professeurs d'éducation culturelle du Ministère de l'Agriculture, INPSA;

— Sujets proposés aux différentes épreuves des concours de recrutement d'élèves-professeurs d'éducation culturelle et d'élèves-animateurs socio-culturels;

— Note sur les concours de recrutement des élèves-professeurs d'éducation culturelle et des élèves-animateurs socio-culturels;

— Note d'information (pour sa préparation aux concours...);

— L'enseignement technique agricole — 1976.

11. Programme et plan des études à l'Université Parit I et VIII.

# POZORIŠTE U TOCOU

---

U bibliografiji nemačkog afrikaniste J. Jana, kao prvi autor pozorišnog komada na jednom od afričkih jezika označen je Fiavo, pisac togoanskog porekla na jeziku *eve*.

Nekoliko učitelja, Togoanaca, — A. Ažavon, N. Agbetia i M. Etnar — pisali su pozorišne komade namenjene afričkom gledaocu, ali — na francuskom jeziku. Sva ta dela ostala su u rukopisu, neštampana, i scena je jedino sredstvo njihove difuzije.

Posle ere učitelja — dramskih pisaca, javljaju se, šezdesetih godina, pisci-studenti. I oni takođe pišu na francuskom jeziku. Najčešće teme ovih komada su sukobi u koje upadaju mladi afrički intelektualci nalazeći se podeljeni, s jedne strane, između moderne civilizacije i savremenih shvatanja i, s druge, pradedovskih struktura i tradicionalnih običaja.

„Ketejoli, crni student” zajedničko je delo Modesta d’Almeida i Žilbera Lakla. Ovaj komad pokušava da jednim potezom obuhvati sve probleme koji se obično nalaze u afričkoj literaturi: iskušenja Evrope i iskušenja emocionalnog susreta s belom ženom suočavaju se sa kolebanjima koja su rezultat ukorenjenih tradicionalnih običaja. Ketejolija muče dileme Kornejevih junaka: treba li da se oženi devojkom koja je ostala u rodnom kraju (nacionalna dužnost) ili šarmantnom Evropljankom (egoističko zadovoljstvo) čiji roditelji nisu rasisti. Ketejoli pobeđuje iskušenje bele žene, ali ne u ime slobode da sam izabere životnog partnera, već u ime potrebe da se vrati i pomogne svojoj zemlji.

Ovaj komad otkriva duboke aspiracije određene društvene kategorije, ali i moralizatorski stav autora.

Komad „Pariski Afrikanac” je kolektivno delo mladih glumaca-amatera, od kojih nijedan nije imao više od osnovnog obrazovanja. Bile su to sitne zanatlije, radnici i nezaposleni mladići.

---

Komad je igran na jeziku na kome je i nastao — na *eve* jeziku, sa ponekim netačnim francuskim izrazom. Kružok uporedne književnosti na Univerzitetu u Lomeu preveo je ovo delo na francuski jezik.

Poređenjem komada čiji su autori studenti, sa kolektivnim ostvarenjem narodnog pozorja mladih radnika, otkriva se kako istu društvenu stvarnost primaju jedni a kako drugi. „Pariski Afrikanac“, Žan, ženi se dvema, i Francuskinjom i devojkom iz svog sela koja mu je pomogla da se školuje, primajući obe veze prirodno kao da se sve dešava samo od sebe.<sup>1)</sup>

Oba ova komada idu istom cilju: potrebi da današnji Afrikanac živi u svom vremenu, a da se istovremeno prilagodi sredini iz koje je potekao. Međutim, dok Ketejoli (junak autora-studenata) od svoje političke i društvene ideologije stvara dramu čiji je glavni akter, Žan se ponaša jednostavno. Otuda ličnosti koje su dali narodni stvaraoci i glumci-amateri izgledaju humanije od onih koje se javljaju u delu mladih intelektualaca.

U „Sociologiji togoanske književnosti“ D. Madjrija<sup>2)</sup> nalazimo imena samo dva togoanska dramatska pisca: već pomenutog učitelja A. Ažavona, i Senuva Zensua.<sup>3)</sup> Ovom drugom Madjri poklanja punu pažnju kao nadi togoanskog pozorišta.

Još kao student književnosti u Lomeu Zensu je napisao dve drame: „Ljubav jednog divljaka“ i „Voduova verenica“.<sup>4)</sup> Obe je emitovala, u izvedbi glumaca crnaca, međunarodna francuska radio-difuzija. Treća Zensuova drama, „Igra se komedija“<sup>5)</sup> dobila je *Grand prix* na međuafričkom pozorišnom konkursu 1972, a *Radio-France internationale* stavio je i ovo delo na svoj repertoar. Ova nagrada je Zensuu donela stipendiju za nastavak studija u Parizu, na Institutu za pozorišne studije, koje je sa uspehom završio. I ostale drame mladog pisca („Ljubazna čudovišta“ i „Birokrate“) pokazuju jasno Zensuova opredeljenja. On preispituje norme afričkog društva i pokušava da razotkrije neke zaostale tradicionalne običaje, čiji se koreni još žilavo drže.

Sve u svemu, pozorišni opus na tlu Togo je nevelik, što se može reći za čitavu Afriku. A retka

<sup>1)</sup> Poligamija nije ni zabranjena a ni retka pojava u Togou.

<sup>2)</sup> Direkcija za kulturu u Lomeu geštetnerom je umnožila ovaj pionirski rad.

<sup>3)</sup> Zensu danas vodi Odeljenje za scensku umetnost Direkcije za kulturu.

<sup>4)</sup> Vodu — fetiš u nekim plemenima.

<sup>5)</sup> Drama je sa uspehom prikazana u Lagosu na II svetskom negro-afričkom festivalu umetnosti i kulture 1977. (FESTAC '77) u režiji Zensua. (Autor ovog teksta preveo je ovu dramu na srpskohrvatski jezik).

su i štampana dela pisaca koji žive i rade u samoj Africi. Ona su, u najboljem slučaju, umnožena geštetnerom.

#### *Dramske družine*

U kulturnom životu afričkih zemalja jedna institucija, van svake sumnje, dominira: škola. Školske dramske družine su uglavnom najmasovniji nosioci pozorišne aktivnosti — u evropskom smislu reči. U tim družinama neguje se pozorište zasnovano na kultu dobrog francuskog jezika, pa je, prema tome, u prvom redu, u funkciji njegove nastave.

Kratak pregled pozorišnih dela u Togou svedoči o nepostojanju dramske literature na domaćim jezicima. Razloge za tu oskudicu treba tražiti u neimanju pisane literarne tradicije u Africi uopšte, u teškoćama novog umetničkog stvaralaštva, koje traži svoj novi put i izraz, u nepostojanju transkripcije domaćih jezika a i u ustručavanju domaćih autora da se izraze na jednom od domaćih jezika koje ne poznaju u dovoljnoj meri. Francuski jezik, zbog toga i dalje ostaje jezik „zvaničnog” pozorišta.

Pokušaji da se na repertoar dramskih školskih družina stave nova dela retko donose ploda zbog usađenog konzervatizma ili zato što mladi amateri u njima ne nalaze uloge koje bi ih dobro „prikazale” publici. Školske grupe su naviknute da francuske klasike primaju kao jedini stvarni domet pozorišnog izraza, te se njihov repertoar uglavnom u tome i iscrpljuje.

Pitanja o autentičnom afričkom pozorištu i dalje ostaju otvorena.

Godine 1975. formirana je u Togou Nacionalna kompanija sa tri ansambla: dramskim, muzičkim i baletskim. Nacionalni balet Togo već je postao poznat na afričkom kontinentu osvojivši drugo mesto na Prvom svetskom festivalu crnačke umetnosti u Dakaru 1966, igrama „adjogbo” i „agbekon”.

Probe baletskog ansambla, čiji su članovi izabrani među najboljim samoniklim umetnicima na kulturnim smotrama u Togou, održavaju se na sceni modernog Doma partije u Lomeu.

Međutim, mnogo zanimljivije je bilo posmatrati probe pozorišnog ansambla koje su se svake večeri održavale u jednom nevelikom dvorištu. Dok se uz muziku tam-tam odvijao komad „Igra se komedija”, prekidan strpljivim objašnjenjima autora i reditelja S. Zensua prvim profesionalnim glumcima Togo, dojučerašnjim amaterima, deca, žene i muškarci iz susedstva su sedeli na

ogradi ili na pesku u dvorištu i bez daha pratili zbivanja na toj improvizovanoj sceni. Tema o aparthejdu i zlostavljanju crnog čoveka na jugu Afrike, podsmevanje tradicionalnim bogovima koji zahtevaju (kao i beli bogovi) poslušnost prema vlastima radi blaženstva na drugom svetu, za njih je novo pozorište, ali im pozorište, kao takvo, nikako nije strano i daleko.

Dete u Africi od malih nogu učestvuje u igri i muzici ritualnih manifestacija posvećenih raznim životnim zbivanjima: od rođenja deteta pa do posmrtnih svečanosti. A one se sve, po pravilu, odigravaju u dvorištu, na putu, na trgu. Nezavisno od primljenog hrišćanstva, Afrikanac — naročito u prilikama ritualnih tradicionalnih manifestacija, kroz određene, često vrlo fino postavljene igre u kojima se učesnici izražavaju mimikom, pesmom, rečima, — doživljava svoje, autentično pozorište, izjednačeno sa tokovima života.

Ako se složimo sa mišljenjima po kojima je pozorište, pre nego što je bilo ponuđeno ljudima, bilo okrenuto bogovima, onda je, u ovom slučaju, reč o teatralizaciji koja isključuje glumce.

Ovde ne postavljamo pitanje da li se rituali koji simbolizuju značajne trenutke života u negro-afričkim društvima mogu smatrati negro-afričkim pozorištem pre njegovog kontakta sa zapadnim kulturama. Jedno je van sumnje: ovi rituali su postojali i njihova društvena vrednost nije ni manja ni veća od modernog zapadnog pozorišta. Suvišno je ponavljati da je zapadno pozorište izraslo na magijsko-religijskim ceremonijama antičke Grčke. Javljanje pozorišta jednostavno odgovara potrebi da se jedna ranija ceremonija prilagodi psihosociološkim realnostima druge epohe.

I predački rituali afričkog pozorišta postali bi nešto drugo nego što jesu da afrička istorija nije ono što jeste: ropstvo, kolonizacija, rasno ponižavanje. A to je nateralo Afrikance da čas negiraju sopstvene kulturne vrednosti proistekle iz „divljih“, „primitivnih“, „zaostalih“ običaja, a čas da pribegavaju prošlosti pokušavajući da je obnove kao „zlatno doba“ u odbrani od zapadne civilizacije.

Ne može se tvrditi šta bi postali ti rituali da je istorija bila drugačija, ali verujemo: da su Afrikanci uvek bili slobodni u svojim mislima i delima oni bi tražili od svake epohe da shvati i iskaže ove rituale na novi način. Najzad, pozorište nije forma koja je univerzalno priznata kao razvijeni oblik rituala. Afrika, a time i Togo, u traganju za svojom autentičnošću i kulturnim identitetom, može da koristi elemente „teatral-

nosti" svog kulturnog nasleđa, ne zato da bi ga njima okovala već s ciljem da neprekidno stvara nove forme koje bi odražavale savremeno afričko društvo i njegove aspiracije.

*Pozorišni žanrovi adjogbo i agbeko i elementi teatralnosti u njima*

Poreklo adjogboa jedni objašnjavaju kao parodiju pokreta majmuna koju izvode ljudi po povratku iz lova, a drugi kao svetu igru koju su prvo igrali bogovi, a zatim je, u čast bogova, preuzeli ljudi. U oba ova objašnjenja zajedničko je to što je reč o ponovnom predstavljanju nečega što se već dogodilo, to jest o predstavljanju scena iz života životinja ili o predstavljanju magijsko-religijskog događaja. Međutim, podražavanjem pokreta majmuna ili bogova, izraženi su ljudski problemi, svakidašnje brige ljudi koje se evociraju tokom izvođenja ove igre. Reč je, zapravo o jednoj složenoj kreaciji koja je mešavina životinjskih, ljudskih i magijsko-religijskih elemenata: akrobatski skokovi podsećaju na pokrete majmuna u šumi; teme igara i pesama, scene uz mimiku i igru potiču iz ljudskog života: teme nevernosti supruge, poljskih radova, pijančevanja, rata, lova itd. izvode igrači-glumci zvani „ačandori” (njih zovu još i „legbasi”, to jest „supruge fetiša”, ali reč supruge objašnjava ovde samo pripadnost fetišu, a ne i ženski pol, jer su ačandori uvek muškarci).

Kostimi ačandora predstavljaju specijalnu odeću koja se nosi samo u ovoj igri: kratke suknjice slične baletskim, od platna vrlo živih boja sa nizom karnera, koje su ranije bile pravljene od bojene rafije. Ispod suknjice, kratke bele ili šarene pantalonice, usklađene u boji sa kapom. Na obe nogama imaju bogate suknjice, stegnute ispod kolena koje dosežu gotovo sve do zemlje; one su i danas sačinjene od vešto bojene rafije u nekoliko boja; ove suknjice se nadovezuju jedna na drugu kao karneri. Sem toga, ačandori imaju obojene ruke i torzo, a ukrašeni su narukvicama, prstenovima, đerdanima.

Ovi kostimi se vrlo pažljivo čuvaju kao sveta odeća, a smatra se da bogovi kažnjavaju onog ačandora koji dopusti da ovu odeću oskrnavi neka žena. Postupak i način igre navode na zaključke da pokretima pozajmljenim od majmuna čovek izražava svoje sopstvene sadržaje, koji istovremeno odražavaju kako različite teme tako i određene distinkcije među igračima.

Korišćenje kostima koji se smatra svetim prenosi na glumca ulogu sveštenika društva i preobražava ga u očima publike. Kad se ačandor nađe u prostoru određenom za igru, on postaje osoba različita od one u svakidašnjem životu i

od tog trenutka on preuzima na sebe ulogu za koju zna da nije njegova.

Između igre adjogbo i agbeko postoji razlika u stilu. Kao što se stil tragedije razlikuje od drame tako se i stil agbeko razlikuje od stila adjogbo. Ali i agbeko je u osnovi pozorišna igra, to jest i ona ima elemente teatralnosti kao i adjogbo.

U igri agbeko, kostim, koji nije apsolutno svet i čudan kao u igri adjogbo, ipak ima svoje posebnosti: sastoji se od pantalona stegnutih ispod kolena, od košulje bez rukava i od kape. Igrači su najčešće svi isto obučeni. Kao lične rekvizite u igri koriste kravlji ili konjski rep ili pušku od obojenog drveta. Kažu da je agbeko ratna igra, ali igrači često izvode i scene iz lova ili poljskih radova.

#### *Samonikla pozorišta*

Pokušali smo da opišemo dva tipa togoanske scenske umetnosti: pozorište u evropskom smislu reči i tradicionalni spektakl, tokom kojeg samo „posvećeni” mogu da „uđu u krug”. Ovaj drugi spektakl predstavljao bi pravo pozorište samo ako bi ti „posvećeni” bili pravi glumci.

Međutim, u Togou se na ovome ne iscrpljuje potreba za pozorištem i raznovrsnošću scenskih oblika. Postoje i drugi žanrovi i pomenućemo neke od njih.

„Koncertna zabava”<sup>9)</sup> je masovno, improvizovano pozorište zasnovano na nekoj popularnoj temi. Način oblačenja i šminkanja je potpuno različit za svaki tip ličnosti na sceni. Svaka „koncertna zabava” ima oko petnaestak članova grupe. Ceo spektakl prati muzika i katkad traje više od pet časova. Komad se zasniva na govoru, improvizovanom dijalogu na nekom togoanskom jeziku, na muzici tam-tam, na gestovima — mimici i igri, i plastičnom izrazu — dekoru, kostimima, šminki. Svi ovi elementi pozorišnog jezika izvorni su po izboru tema, muzici i načinu pozorišne igre. Uticaj „koncertnih zabava” na stanovništvo je veliki. Publika sa oduševljenjem učestvuje u spektaklu pesmom, igrom, dijalozima između „glumaca” i gledalaca, koji često daju „glumcima” poklone.

Ovo je, zapravo, pravo „narodsko” pozorište. Francuski jezik i pravila ponašanja u pozorištu koje poznajemo (odelo, praćenje radnje u tišini, aplauz na određenim mestima koja obično sugeriira tekstom sam autor), nisu uslovi da gledalac uživa u ovom narodskom pozorju. S druge strane, iz teatra na dobrom francuskom jeziku koje

<sup>9)</sup> Koncertna zabava se u Togou naziva „concert-party”. Naravno, ime su joj dali oni koji se bave klasifikacijom pozorišnih žanrova.



od publike traži da poštuje određena pravila ponašanja, isključeni su oni koji osećaju stvarnu potrebu za suštinskom komunikacijom.

Jedna mešovita grupa, sačinjena od Francuza i Togoanaca, studenata i službenika, prikazala je u Lomeu Drenmatovu „Posetu stare dame”. Predstavi je prethodila velika reklama i dvorana je bila prepuna. U publici se, pored Francuza koji rade u glavnom gradu i domaće inteligencije, našao i poneki „uljez” privučen reklamom i gomilom koja je ulazila u dvoranu.

U toku predstave, u trenutku kad građani, u čast povratka stare dame dižu čaše, jedan od tih uljeza je doviknuo na *mina* jeziku: „Pazite, čokanji, da se ne nacugate!” Istog trenutka jedan „intelektualni”, očigledno domaći gledalac je reagovao: „Čuti, neznalice! Nije ovo seoska priredba. Ako ne znaš francuski — izadi!”

Naravno, samo na seoskoj priredbi, na „koncertnoj zabavi”, gledalac može da izrazi svoju želju za direktnom komunikacijom sa glumcem, jer tamo ne postoji barijera između scene i gledališta.

„Kantata” je takođe omiljeni pozorišni žanr; on se javio još u prvim godinama kolonizacije. „Kantata” se u početku zasnivala na biblijskim temama obuhvatajući istovremeno muziku i igre koji su u direktnoj vezi sa temom. Ali, „kantata” sve više menja svoj religijski karakter, pa katkad dobija i vid tragikomičnih opera. I za nju je značajno to što se peva na togoanskim jezicima.

Pored „kantata”, niklih u pojedinim parohijama i religijskim udruženjima, javljaju se i samonikle pozorišne grupe koje se često okupljaju na etničkoj ili patriotskoj osnovi. Ovo pozorište se naziva „tiata”, a ponekad, takođe i „kantata”, čak i kad ne obrađuje religijske teme. To su zapravo kolektivne improvizacije. One se javljaju spontano.

Glumci sede ukrug, u dvorištu neke kuće. Jedan od njih ispriča neku svoju priču koju je smislio prema nekoj legendi, priči ili događaju iz stvarnog života. Počinje razgovor o tome koliko lica taj komad treba da ima. Licima daju imena. Odlučuju, prema temi, da li da imena budu tradicionalna ili hrišćanska<sup>7)</sup>: dogovaraju se o tome kojoj će sredini pripadati — tradicionalnoj ili modernoj, obrazlažući to samom ulogom. Neko od prisutnih predlaže uvođenje novih lica da bi radnja bila življa i zanimljivija. Licima određuju doba starosti i način kako treba da budu obučena.

<sup>7)</sup> Togoanci su doskora po pravilu imali dva imena: jedno domaće i drugo po crkvenom kalendaru primljene vere, što znači — evropsko. Jednom novom naredbom ukinuta su nedomaća imena.

Sledi dogovor o karakteru lica. Zatim se razrađuju činovi i scene — kojih obično ima jedanaest.

U gradu Sokode omiljen je žanr „albela“. Ovaj žanr je u znatnoj mjeri pod uticajem indijskih filmova<sup>6)</sup>, kako po strukturi tako i funkcionalno. Ipak, u odnosu na ove filmove, on ima svoje osobnosti: po načinu akcije, po društvenoj i mentalnoj klimi u kojoj se stvara, po publici kojoj se obraća (rečeno je već da na severu Togoa živi veliki broj muslimana). Opisat ćemo jednu pozorišnu družinu iz grada Sokode.

Svake večeri posle 19 časova, pre ramazana, glumci se sastaju u dvorištu svoga „predsednika“ i održavaju probe. Ima ih oko dvadesetak, od četrnaest do trideset i pet godina. Šef grupe, Djima, obučar, ima oko trideset i pet godina. Većina glumaca je vrlo mlada, naročito devojke (najstarija ima šesnaest godina). Začuđavala je pojava ogromnog Djime u ulozi muža, pored devojčice od četrnaest godina, koja igra njegovu ženu. Na pitanje o tolikoj razlici u godinama i fizičkom izgledu glumačkog para dobili smo ovaj odgovor: mala devojka je izabrana zato što je njegova sestra, ume da igra i peva, najredovnije dolazi na probe. Sem toga, starije devojke neće da se bave pozorištem, stide se.<sup>7)</sup> A ljudi se smeju upravo zato što je on toliko veliki a ona tako mala. Znači, oni vode računa o efektu igre na publiku, jer žele da je zabave. Pozorište shvataju kao igru a ne kao predstavljanje stvarnosti. Ali, zar se i u stvarnosti ne vide stari muž i mlada žena? — kaže Djima. Tako oni izvrgavaju podsmehu postojeće običaje.

Predstave daju tokom ramazana, uveče, posle obeda, na javnom trgu. Nekoliko sati pre predstave ništa ne kazuju da će se ovde odigrati pozorište. Vidi se tek nekoliko klupa pod jednim drvetom...

U većini oblika nepisanog togoanskog (čitaj: afričkog) pozorišta (kantata, tiata, koncertna zabava, albela) učesnici-glumci ne prenose poruku autora. Oni nisu puki prenosioci tuđih ideja, oni iskazuju svoje. Reč je, dakle, o pozorištu kao kolektivnom stvaralaštvu. „Glumci“ se uvek zajednički dogovaraju kako će izgledati igra koju će zaigrati pred publikom. Prema tome, oni nikako nisu samo glumci u evropskom smislu reči. Jer, ako bi postojanje pozorišta trebalo utvrđivati postojanjem profesionalnih glumaca, moglo bi se reći da pozorišta u Africi nema.

<sup>6)</sup> I naziv „albela“ izgleda odatle potiče, jer je Albela heroina istoimenog indijskog filma, ili je to, možda, deformacija neke arapske reči u regionu Kotonkoli.

<sup>7)</sup> Zanimljivo je bilo zapaziti da muslimanke u Togou ne nose zār.



---

V DEO

---

# ZBIVANJA

---



---

BRANIMIR STOJKOVIĆ

---

# KULTURNA AKCIJA I DRUŠTVENA SREDINA

---

U organizaciji Jugoslovenske nacionalne komisije za UNESCO i Zavoda za kulturu Hrvatske u Zagrebu je od 2. do 6. oktobra održan međunarodni kolokvijum „Kulturna i edukativna akcija u radnim sredinama i lokalnim zajednicama — formiranje kadrova”.

Cilj ovog skupa bilo je sučeljavanje i razmena iskustava stručnjaka iz više zemalja članica UNESKA. Tokom kolokvijuma učesnici su se upoznali sa mogućnostima učešća širokih slojeva stanovništva u kulturnom životu kao i sa pokušajima ohrabrivanja kulturnih inicijativa koje su unutargrupnog karaktera. Područje „kulturne i edukativne akcije u radnim sredinama i lokalnim zajednicama” je, čini se, previše složeno da bi u nekoliko dana bilo moguće prodreti u srž bilo kog posebnog pitanja. Već sama činjenica da se kolokvijum bavio *kulturnom* i *edukativnom* akcijom pretpostavlja dvojak pristup i u znatnoj meri neusaglasiv profil kompetentnih stručnjaka iz te dve oblasti. Situacija postaje još nezavidnija ako se ima u vidu neophodnost da se i kulturna i edukativna akcija situiraju u radnu sredinu odnosno lokalnu zajednicu. Postavlja se, najpre, pitanje kako jednoznačno odrediti radnu sredinu: da li je to industrijsko preduzeće, poljoprivredno dobro ili naučni institut? Kako u svakoj od ovih sredina voditi kulturnu, a kako obrazovnu akciju? Još opštiji pojam lokalne zajednice pokriva veoma raznorodne oblike ljudskih zajednica: to može biti — u krajnostima uzev — na jednoj strani, razbijeno naselje seoskog tipa u kome se rastojanje do najbližeg suseda meri kilometrima ili, na drugoj strani, sa-

telitsko naselje na obodu metropole u kome već samo prisustvo velikog broja ljudi na ograničenom prostoru predstavlja jedan od izvora društvene anomalije.

Sasvim je, dakle, razumljivo što su se učesnici skupa bavili, pretežno opštim, načelnim aspektima odnosa društvene sredine i kulturne i edukativne akcije, dok su konkretna iskustva i zaapažanja ostala na marginama, zapravo u tekstovima pripremljenim za kolokvijum.

Iako se u uvodnim tezama — koje je pripremio Rade Kalanj, rukovodilac istraživačkog odeljenja Zavoda za kulturu Hrvatske — insistira na razlikovanju kulturne i edukativne akcije<sup>1)</sup> tokom kolokvijuma je praktično došlo do izjednačavanja prve sa drugom, tj. do tumačenja kulturne akcije u širem smislu. Premda je jedan deo učesnika naglašeno zagovarao andragoški pristup i raspravu usmeravao na ispitivanje metodike obrazovnog rada sa odraslima, najviše je pažnje posvećeno: a) ispitivanju pretpostavki (uslova) za kulturnu i obrazovnu akciju i b) obrazovanju kadrova koji bi ovu akciju vodili. Već na samom početku skupa uvedena je razlika između elitne (visoke) kulture i endogene (vlastite) kulture pojedinih društvenih grupa. Otud i razlikovanje dva osnovna pristupa politici kulturne akcije: demokratizacije kulture i kulturne demokratije. Dok je prva zasnovana na ideji širenja univerzalistički shvaćene *Kulture* (kultura kao integracija), druga je sklona podsticanju endogene kulture pojedinih društvenih grupa (kultura kao emancipacija).

Budući da je većina prisutnih polazila sa stano- višta kulturne demokratije, utoliko su provokativnije zvučala pitanja: a) u kojoj meri se dosledno sprovedena kulturna demokratija suprotstavlja kulturi shvaćenoj kao sticanje znanja, a time i čitavom obrazovnom sistemu, b) da li kulturna demokratija vodi samodovoljnosti posebnih društvenih grupa što je u očitoj protivrečnosti sa rastućom podelom društvenog rada, c) u kojoj meri kulturna demokratija, u sadašnjim uslovima, predstavlja utopijsku zamisao pošto je kulturnu

<sup>1)</sup> „Kulturna je akcija primarno usmjerena na buđenje i oblikovanje estetskih sposobnosti, na formiranje ukusa za umjetničke tvorbe, stvaranje trajnog i aktivnog ljudskog uvjerenja o presudnoj važnosti umjetničkih i duhovnih sadržaja u svakodnevnom životu. Stoga kulturna akcija, u ovom užem smislu, nije podvrgnuta neposrednim pragmatičkim zahtjevima niti je njezini sudionici osobno doživljavaju na utilitarno-ekonomski način.” — (str. 8). „Edukativna akcija prenosi više ili manje formalizirana znanja iz pojedinih oblasti, s namjerom da se ljudi pomoću njih što bolje osposobe za obavljanje svojih radnih i životnih funkcija, da upotpune fond svojih spoznaja o svijetu i društvu, da budu u što bližem doticaju s rezultatima i tokovima znanosti, tehnike i tehnologije.” (str. 8—9).

demokratiju nemoguće zamisliti bez ekonomske i društvene demokratije — za čije je ostvarenje nepohodan radikalni preobražaj čitavog društva?

Jedan zaključak je da kulturna akcija mora da bude zasnovana na potrebama društvene grupe unutar koje se odvija, a to uvek iznova dovodi do pitanja: ko te društvene potrebe artikuliše? U nekim situacijama to je sama grupa, odnosno neki od njenih pripadnika, a u drugim je to neko izvan grupe, sa vlastitom, često apriornom definicijom grupne situacije i njenih potreba. Definicija grupnih potreba samo je uvod u određivanje ciljeva grupe. A u oblasti ciljeva kulturna akcija je na još osetljivijem području. Naime u situaciji izbora između nametanja tih ciljeva spolja (što u krajnjoj liniji predstavlja pokušaj kolonizovanja) ili omogućavanja grupi da sama artikuliše svest o ciljevima sopstvenog razvoja, makar se ovi i ne podudarali sa razvojnim ciljevima globalnog društva.

Zaustavljanje na uopštenom pristupu društvenim grupama ne uzima u obzir njihovu stvarnu različitost, različit osnov nastajanja grupa — njihov radni ili lokalni karakter. Tek razmatranje pretpostavki za kulturnu akciju u radnoj sredini odnosno lokalnoj zajednici dovodi do uočavanja nekih osobenosti akcije u svakoj od pomenutih grupa.

Zagovornici kulturne akcije u lokalnoj, u prvom redu ruralnoj sredini, vide njenu prednost u mogućnosti usmeravanja aktivnosti na očuvanje tradicionalnih grupnih vrednosti i načina življenja. (Postavlja se, međutim, pitanje opravdanosti ovako usmerene kulturne akcije — polazeći od interesa upravo tih grupa — jer ona vodi stvaranju arhaičnih, folklornih oaza okruženih društvom koje se ubrzano razvija, a lišenih prednosti (i rizika) tog razvoja.)

Mogućnosti kulturne akcije u radnoj sredini zavise, u prvom redu, od stepena kontrole koju radnici ostvaruju nad industrijskim preduzećem (koje je dominantna radna sredina) i čitavim društvom. Međutim, i najpovoljniji društveni uslovi ostaju na nivou pukih mogućnosti koje tek treba ispuniti konkretnim sadržajem kulturne akcije koja će se — zavisno od okolnosti — veoma razlikovati od jedne do druge radne sredine. Posebno je istaknut rizik institucionalizacije kulturne akcije u radnoj sredini. Pored činjenice da radnici, po pravilu, ne prihvataju kulturnu akciju koja počiva na kulturnim institucijama, ukazano je i na rizik koje sam proces institucionalizacije donosi. Kulturna akcija tu zadobija pretežno integrativnu funkciju na račun emancipativne, jer kulturni aparat ima inherent-

nu osobinu da svaku kulturnu akciju — nezavisno od proklamovanih ciljeva — svede na pri-  
stajanje.

*Determinante i ciljevi kulturne akcije*

Kulturna akcija u aktualnom obliku odvija se u savremenom društvu zasnovanom na pretežno industrijskom načinu proizvodnje, tržišnoj privredi i podeli na klase. Takvo društvo karakterišu oslobodilački pokreti, koji, zavisno od stepena opšteg društvenog razvitka, zadobijaju nacionalni ili klasni sadržaj. U svakom slučaju, kulturna akcija povezana je sa traganjem čitavih društvenih grupa za identitetom. Golema migraciona kretanja su takođe odlika savremenog društva i vode iskorenjivanju čitavih društvenih grupa. Odvojene od svog tradicionalnog društvenog okvira, te grupe pretvaraju se u infragrupne skupine koje opstoje na marginama društva. Zato se postavlja pitanje da li ciljem kulturne akcije treba smatrati reintegraciju tih društvenih grupa ugroženih procesima migracije i urbanizacije ili je uputnije tragati za novim grupnim identitetom koji je primereniji novim uslovima.

Zapaža se i razlika između imanentnih vrednosti i ciljeva društvenih grupa i onih koji su im pripisani. Ta razlika se odražava i na ulogi nosioca kulturne akcije, i izražena je dilemom: deluje li on kao *misionar* koji pokušava da svoj vrednosni sistem nametne grupi ili kao *organski intelektualac* koji pripada grupi te razvija i konceptualno izlaže njen sistem vrednosti. (Gramši kao okvir delovanja organskog intelektualca vidi čitavu društvenu klasu, dok su nosioci kulturne akcije usmereni na pojedine segmente radničke klase koja je lokalno — mestom rada ili stanovanja — ograničena.)

Osnovu kulturne akcije predstavljaju stvarni problemi koji nastaju pri pokušajima pojedinaca i čitavih društvenih grupa da se uključe u društveni razvoj, prevaziđu tradicionalni i dostignu novi način života.

Postoje čitave društvene grupe koje ne participiraju u tradicionalnim kulturnim institucijama što dovodi u pitanje i samo postojanje tih institucija, ili — na afirmativan način rečeno — postavlja problem uključivanja pripadnika tih grupa u aktivnosti kulturnih institucija. Opredeljivanje za ovo poslednje pretpostavlja, najpre, promenu samih kulturnih institucija: one moraju da se odreknu sadašnjih pretežno represivnih i „normalizatorskih“ funkcija i da budu u mnogo manjoj meri institucionalni kanali, a mnogo više središta (u prostornom i finansijskom, a ne vrednosno-sadržajnom smislu) kulturne akcije.



U praksi se razlikuju dva tipa kulturne akcije:

- 1) Kulturna akcija usmerena na opšti razvoj društvene grupe,
- 2) Kulturna akcija usmerena na uključivanje pripadnika društvenih grupa u pojedine oblike kulturnih aktivnosti.

Središnje pitanje: da li je i u kojoj meri moguće povezati ova dva oblika kulturne akcije, odnosno da li je moguće obezbediti razvoj društvene grupe kroz njeno učešće u nekom obliku kulturne aktivnosti. (Radnička pozorišta u Italiji i pozorišne grupe Čikanosa u SAD pokazuju da su takvi poduhvati mogući.)

#### *Obrazovanje kadrova za kulturnu akciju*

Zavisno od zemlje, kadrovi koji se bave kulturnom akcijom nose različite nazive: kulturni animatori, sociokulturni animatori, narodni vaspitači ili zastupnici razvoja zajednice. Očito je da nije reč samo o terminološkim razlikama, već da svaki od naziva pokriva specifičan sadržaj aktivnosti, a taj određuje tip obrazovanja koji prethodi njihovom uključivanju u kulturnu akciju.

Po načinu obrazovanja moguće je razlikovati dve osnovne vrste kadrova: 1) one koji (unapred pripremljeni) dolaze u grupu (sredinu) u kojoj će delovati, 2) one koji već pripadaju grupi (sredini) i žele da se posvete akciji za njenu kulturnu emancipaciju.

Dok pristalice obrazovanja kadrova putem školovanja ovo smatraju poželjnim oblikom pripreme, zagovornici izrastanja ga osporavaju. Oni tvrde da su škole institucionalno ograničeni prenosioci dominantnih društvenih vrednosti a te vrednosti su često suprotstavljene endogenim vrednostima grupe u kojoj treba započeti kulturnu akciju. Sledeći argument kritičara obrazovanja kadrova za kulturnu akciju putem školovanja je da je škola kao institucija u krizi te i kadrovi koje ona stvara mogu jedino da doprinesu krizi samovrednovanja društvenih grupa, a nikako njenom prevazilaženju. Oni se, umesto toga, zalažu za obrazovanje aktivista „na licu mesta”, u okolnostima u kojima ovi već deluju.

Učesnici kolokvijuma su saglasni da obrazovanje kadrova treba, u prvom redu, da pruži saznanja o mehanizmima koji određuju ponašanje društvenih grupa, uz ovladavanje nekim specifičnim oruđima za delovanje u pojedinoj oblasti kulture. Problem je u tome što ovladavanje kako prvom tako i drugom oblašću saznanja pretpostavlja temeljito, sistematsko i relativno dugotrajno

obučavanje, pogotovo ako se odbaci mogućnost intuitivnog uvida u mehanizme grupnog ponašanja. (Poznato je da vode grupe svoju uspešnost u toj ulozi zasnivaju pretežno na takvom uvidu. Pretpostavke takvog uvida su, najpre, pripadnost grupi, a zatim i posedovanje određenih sposobnosti koje su pre urođene nego stečene — pogotovo ne stečene školovanjem.)

Opšti je zaključak učesnika kolokvijuma da se u dosadašnjoj praksi obrazovanja kadrova naglasak stavlja na sadržaj kulturne akcije, a ne na poznavanje grupe u kojoj se ta akcija realizuje. Jedan od razloga takvog stanja stvari leži svakako u činjenici da su kadrovi pripremani *izvan* i *pre* uključivanja u kulturnu akciju.



---

ZORICA JEVREMOVIĆ

---

## PULA '78

---

Pula 78, dvadeset peti po redu festival jugoslovenskog igranog filma, u celini je iskazala dugogodišnje mane ove kinematografije: nesređeni odnosi u oblasti finansiranja; neefikasnost dramaturških odeljenja u producentskim kućama, nepoznavanje osnovnih pravila kinestetike u režisera, scenarista i glumaca, diletantizam u negovanju takozvanog komercijalnog filma, opstojanje režisera kojima odavno nije mesto u kinematografiji. O tome se sporadično piše, uveliko govori po kružocima festivala, no, ovakvo stanje je sve u svemu duboko poražavajuće za posmatrača koji bi da izvrši procenu vrednosti datog filma izvan saznanja o nemilolj situaciji u kinematografiji. Način proizvodnje i produkcije filma, imaju značaja po konkretan film isključivo u vreme odvijanja festivala, odnosno, njegove premijere, ali, ceo taj kinematografski obol ne može biti odlučujući po estetsku analizu filma — koja je nužno primarna i pri sagledavanju jednog filmskog, umetničkog ostvarenja, kao, uostalom, bilo kog drugog umetničkog ostvarenja... Prirodom stvari, domaća filmska kritika u odnosu na inostrane izveštače nalazi se u specifičnijem položaju. Naime, neregulisani odnosi u kinematografiji uticali su posredno na stvaranje zablude da se bitni parametri (koji strahovito određuju filmsko delo) nalaze izvan dosega formativnog ucelinjenja.

Na pulskim konferencijama za štampu i „okruglim stolovima” činilo se, i čini, sve što je u moći zaludnih ove kinematografije, da se svako talentovano i zaumno ostvarenje podvrgne što rigoroznijem sudu koji najčešće liči na pijačno, cepidlačno vaganje. U ime gesla „dovesti u pitanje nečiji film po cenu da se autor diskvalifikuje ideološki”, najmisleniji projekti Pule 78 proveravani su u preobučenom, verbalnom izdanju — „šta scenarista, odnosno režiser nije učinio da bi dati film postao društveno angažovaniji?” Odmah treba reći da je ova od pre par godina javno ustoličena konceptualistička krilatice pulskih zvaničnih skupova, po mnogo čemu ostala nejasna: 1. ko i šta pod terminom „društveno angažovan film” podrazumeva? 2. koliko se ovom tezom barata u oblasti sociologije umetnosti i kulture a koliko u analizama filmske teorije i kritike? gde se nalazi ta idealna granica u kojoj estetika postaje odraz etike ako ne u for-

mi, izrazu sižea? 4. da li zaista postoje teme i sadržaji koji već po sebi idu u red društveno relevantnih filmskih zamisli? ... Dušebrižnički a beskompromisno, ljudi malenog filmskog obrazovanja izdvajaju fiktivno pojedine segmente ideativnog sloja konkretnog filma, da bi se govor o ostalim slojevima strukture zametnuo na prag „podobno za publiku”. O estetici se govor svodi na opaske — „dobra gluma”, „fina režija”, „moderni senzibilitet”, „meni se to sviđa”, „autor podseća na Felinija” — i slično. U tom smislu, najsporadičnija opaska i ove Pule je „savremeni film”, koja, sudeći po eksplikacijama pobornika savremenosti u našem filmu, u sebi podrazumeva prethodnu filterizaciju pojmova kao što su „društveno angažovano” i „fino snimljeno”. Tako, u govoru o filmu „Bravo maestro” nadugačko se zapitkivalo da li je to ili nije „savremeni film” iako mu se radnja događa „danas i ovde”, iako su problemi ovovremenski, ljudi i jezik prepoznatljivo ovdašnji, situacije čak do faktografije dokumentarno obojene. Na isti način, za igru naturščika u „Mirisu poljskog cveća” postavljala su se pitanja — da li su stanovnici obale Save naši savremenici, zbog čega su oni manipulirani od umetnika, glumaca, da li je to prava slika odnosa naših ljudi i koliko je problem glumstva savremen a koliko opšti, za sva vremena. A za otkrivanje savremenosti u filmu „Okupacija u 26 slika” bilo je značajno usaglasiti se da ovaj film tematski obrazlaže fenomen fašizma, što je pored uočene „moderne režije” bilo značajna propusnica za kvalifikativ ovog filma kao „savremenog”.

No, sporedna lica kinematografije a veliki protagonisti pulskih kružoka, ne odstupaju lako i kad im se osnovna, podrivačka teza izjalovi. Zato su Zafranovićevo ostvarenje pokušali da obezvrede pitanjem „koliko je koštao film” — pitanjem, koje su pre neku godinu posmatrači postavljali autorima loših a skupih filmova popularne, ratne tematike. Kako se može uočiti: bumerang se vratio kritici, ne kritikantima. Dok su besmisleni, velelepni, ratni filmovi bili na tapetu dana, kritika je ćutala o njihovim estetskim dometima, i tek u pitanju o koštanju tih projekata tražila labilnu tačku ostvarenja preko koje bi se doveo u sumnju smisao rada dotičnog autora. Takvo odstupanje kritike od meritornih odrednica sopstvenog posla dovelo je neposredno do opadanja vrednosti kritičke analize domaćeg filma. Stoga, nije nikakvo čudo da se vešti a netaleantovani radnici naše kinematografije opslužuju ovom kritičarskom krilaticom koja u biti više odaje nemoć kritike da se direktno pozabavi strukturom dela no što iskazuju neku vrstu svoje angažovane, društvene preokupacije. To što su se ove Pule, u nesmiljenom znaku spomenute krilatice našli u istoj ravni i kritičari po peru

i kritikanti po izboru, bio je očigledan pad ugleda naše kritike iako je upravo ona doznačila da je „Okupacija u 26 slika” film ratnog žanra ka kvom teži i ovo društvo, i ova kinematografija. Istovremeno, nema nikakve sumnje, krilaticom o koštanju filma opslužili su se veterani ratnog filma koji su se uplašili kinestetičke snage Zafranovićevog filma. No, ukupan bilans potvrđivanja odlika ovom izrazito dobrom filmu nosi u sebi grotesknu sliku i priliku položaja i uloge naše filmske kritike. Jer, da ona ima meritornu snagu čijim se sudovima veruje, ne bi se događalo u Puli nadalje ono što se zbilo negde pri kraju festivala.

Kad sva pitanja i potpitanja nisu uspela da skinu sa festivalskog pijedestala ostvarenja kao što su „Miris poljskog cveća”, „Bravo maestro” i „Okupacija u 26 slika”, pokrenuta je svojevrсна hajka kojom se po svaku cenu htelo obezvređiti autentičnost autorstva Srđanu Karanoviću, Rajku Grliću i Lordanu Zafranoviću. Ova tri režisera takozvane mlađe generacije nazvana su „klanom”, „praškom školom”, odnosno, „praškom šunkom”, kojoj je logično priključen takođe praški đak Živko Zalar u svojstvu snimatelja Karanovićevog i Grlićevog filma i Goran Paskaljević zbog ovogodišnjeg učestvovanja filmom „Pas koji je voleo vozove”. Ako se tome doda primisao da se jedan iz „klana Pražana” nalazio u zvaničnom žiriju (Goran Marković, režiser), onda se dobija kompletna slika pulske paranoje kojoj je podlegao i dobar deo filmskih novinara i nekoliko autora, veterana, kojima to po dotadašnjoj reputaciji nije priličilo. Štampa se uglavnom ograničila na temeljno prenošenje javne tajne o postojanju „praške škole” koja dolazi glave lako ranjivoj, takozvanoj „srednjoj generaciji sineasta”, dok su pojedini režiseri u toku festivala i neposredno po njegovom završetku dali izjave koje najblaže rečeno ne mogu izdržati razložan komentar, bez prethodne pitalice: zbog čega se ti isti režiseri nisu javljali govorom o klanu u vremenima kada su konspiratorski vladali kinematografijom polutalentovani, neobrazovani i krajnje bahati režiseri, producenti i glumci?

Vrlo je moguće da je lakše podržati „klan ne-talentovanih” no „klan talentovanih”. Ali, pošto „klan talentovanih” — „klan Pražana” — ne predstavlja „klan talentovanih obijača društvenih kasa”, to je sasvim nešto drugo. Zatim, sa stano višta iole razložnih: za još uvek aktivne, iako davno zamorene, režisere srednje generacije to je nažalost isto. Ipak, ukoliko je ljudski shvatljivo da pojedini autori izgube meru u času kad oseće da dolazi do promene na lestvici mogućih laureata pulskog festivala, ničim se ne može odbraniti površno

i senzacionalističko tretiranje ovako nemilih kulturoloških pojava od strane filmskih novinara, i kritike. Tačnije, to je još jedan od propusta naše svekolike, pisane filmske misli: lažni mit koji se stvori u Puli ne odstranjuje se oponiranjem i izričitim odbacivanjem već se na neki način nehotice podgrejava i uzima kao dobrodošla uzrečica, čime se na neki način koketuje i sa onima koji su mit zagovorili i sa onima koji su nesuđeni protagonisti jedne pulske logoreje. A posledice su neprocenjive jer nadilaze značaj prolaznog recepta festivalske kuhinje: prečesto se događalo da se od naoko naivnog vica izrečenog u Puli stvori idejna oblada koja se zaozbiljno razmatra i na širim kulturološkim skupovima no što su radni zborovi članova udruženja filmskih radnika. Ono što se događa u Puli — smeštanje i nameštanje nagrada po republičkom ključu i sličnim ključevima, zadržavanje teških udaraca ostvarenjima osmišljenim i idejno i formativno, grubo etiketiranje onih kojima je jedina etiketa „talenat“ — godinama ne nailazi na recipročan odjek u napisima o Puli. Zaista, jedno i bedno izgleda pulska radna atmosfera. Potrebno je otvoreno reći da je krajnje neprijatna — kako za autore, tako i za kritičare kojima je stalo da se jedan film razmatra pre svega kao estetička činjenica. Naravno, time se ne predlaže negovanje estetizma po svaku cenu, ali je krajnje vreme da se u filmskim napisima vrati vrednosni kompas na nužno mesto: od filmske estetike ka fenomenološkim i aksiološkim kategorijama. Obrnut put, pa bio on i nepatvoreno dobronameran, vodi filmske novinare i kritičare ka sigurnoj stranputici u kojoj filmsko delo postaje predmet koji opslužuje različite metode i sisteme pri čemu se ucelinjena filmska misao predstavlja tek kao surogat jednog šireg, društvenog delanja. U estetici nije svakako izlaz, ali, na isti način, provera dela po estetičkim normama predstavlja dovoljnu garanciju da se umetničko nije izvrglo u neetično, bezidejno i nehumano.

Zagovaranje prevashodno estetičke analize u sagledavanju smisla i značenja konkretnog filmskog dela podrazumeva i određeni stil i način interpretacije u autora date analize. U našoj sredini estetičara filma ima malo, a filmskih kritičara koji iskazuju poznavanje savremenih filmoloških strujanja — sve manje. U času slavlja jubileja naše kinematografije, neophodno je ukazati i na tu bolnu činjenicu, jer hteo to neko ili ne, estetičari filma takođe pripadaju ovoj kinematografiji, a može se sa sigurnošću ustvrditi da predstavljaju njen časniji deo. Neko će možda primetiti da je „lako biti častan kad se retko učestvuje“ — i to je istina. No, razlog takvom elitnom učestvovanju svakako treba tražiti u nepisanim pravilima rovite kulturo-

loške klime u kojoj su se negativni filmološki sudovi prečesto uzimali kao povod za društveno obezvređivanje i konkretnog filma o kome je sud izrečen, i njegovog autora. Iz straha da se estetika ne brka sa stvarima ideologije i politikologije, estetičari su (ne)svojevoljno pobjegli sa domaćeg ratišta i prebacili sve znanje i umeće na procenu dometa strane produkcije. Na drugoj strani, često se događalo da se o nekim filmovima koji dobiju u javnosti predikat „važnog ostvarenja jugoslovenske kinematografije” nije moglo filmološki prosuđivati jer se to nije ni očekivalo a negativan sud bi bio ionako odbačen kao trenutno neupotrebljiv. Toga je bilo, i o tome valja ne ćutati. Čorsokak u kome se našla naša estetika filma očigledan je odraz stagnacije filmske kulture. Upravo iz navedenog, veliko je pitanje da li će ostrašnjeni pobornici filmske umetnosti i njene estetike, sačuvati hladnokrvnost i sabranu reč za ostvarenja jubilarne Pule. Lako je moguće da se svi ti prokaženi „filmolozi”, „teoretičari”, „semiolozi”, „strukturalisti”, pokrenu u stilu agilnih filmskih novinara koji, željni senzacija iznose na videlo samo začudne elemente festivala množeći ih sve kroz koju vrcau krilaticu. Na tome im ne treba odviše zamerati, jer osveta dokonih i besposlenih (kako domaće estetičare nazivaju ne samo po kuloarima), dolazi sa rečnikom i manirom kakav se odavno očekuje: „kratko”, „jasno” i „doslovno”. Razumljivo, to je ujedno i odgovarajuća čestitka jubileju.

Estetički — a „doslovno-kratko-jasno” — izveštaj o Puli 78 bi glasio:

O scenariju: Naši scenaristi još uvek brkaju pojmove stvarnosne priče i dramske radnje. Ono što je u stvarnosti moguće, što pripada životu, stavlja se u isti misaoni red sa postvarenim, fiktivnim zbivanjem. Tako se osnovno pravilo dramaturgije odbacuje: akcija u životu ne mora i najčešće nije uverljivo dramska u fiktivnoj priči. Radi tog i takvog dramaturškog neobrazovanja u nas se faktografija imenuje neophodnom uverljivošću u kojoj već po sebi opstoje sve katarze ovog sveta. Nije jedno jasno — čemu se onda te životne drame „vrte” na filmskim platnima. Ali, valjda i iz tog razloga se umetnički prilazi faktografiji koja se predstavlja čas „dokumentarno”, čas po obrascu „filma-istine”. U glavnom, „vrsta” i „žanr” se mešaju iracionalno — i iz toga proističu svi oni stilistički filmovi naših polurežisera. Prirodom stvari, naši scenaristi poznaju stari i novi američki film — i tu kopiraju šta im se čini „najjače” i najprimenljivije na našu stvarnosnu situaciju. Mnogo se ne vodi računa za kog se režisera scenario radi, ali isto tako, po takvim scenarijama se ne može ni pretpostaviti kakav rediteljski stil treba prime-

niti. Filmovi snimljeni po takvim modernističkim tlocrtima podsećaju na dela sačinjena jednom rukom i sa jednim okom. Spomenimo nekoliko takvih scenarija: „Dvoboj za južnu prugu” Puriše Đorđevića i Zdravka Velimirovića, „Nije nego” Ljube Radičevića i Miće Miloševića, „Trenner” Puriše Đorđevića, „Ljubica” Gorana Masota, „Pas koji je voleo vozove” i „Tigar” Gordana Mihića.

Najsmisleniji scenariji ove Pule su — „Okupacija u 26 slika” Mirka Kovača i Lordana Zafranovića, „Miris poljskog cveća” Srđana Karanovića i Rajka Grlića i „Bravo maestro” Rajka Grlića i Srđana Karanovića.

Najbolji scenario je „Miris poljskog cveća”.

Najneostvareniji scenario je „Poslednji podvig diverzanta Oblaka” Vatroslava Mimice.

O režiji: Režija jeste i ono — šta se režira. Po tome kakav se scenario uzima za režijsku eksplikaciju otkrivamo i šta režiser ima da kaže i ideativno, i formativno. Naši talentovani režiseri prečesto zaboravljaju na to pa ulaze u projekte koji im nisu primereni. Eklatantni primer je režija Gorana Paskaljevića scenarija „Pas koji je voleo vozove” Gordana Mihića. Ni po čemu, ni po poznavanju medija ni po umeću, Paskaljević ne ide u red Mihićevih plošnih inscenacija. Na temu našeg predgrađa i provincijalaca koji večno imaju velike ambicije a male sposobnosti, ovaj scenario sadrži nasilno uklopljene segmente iskustva novoameričke dramaturgije. Goran Paskaljević je srčano insistirao upravo na tim univerzalnijim iskustvima dramaturgije, ali je zato ostali deo scenarijske strukture delovao još sporadičnije i bajatije. Režija se zapravo „odlepila od scenarija”, i tek u ponekim tačkama bivala sinhrona osnovnoj ideativnoj zamisli Gordana Mihića.

Sasvim obrnut slučaj se dogodio Vatroslavu Mimici. Verujući u moć faktografije, u njenu zadržanost, u njenu suštu iracionalnost, Mimica je sagradio scenario bremenit dijalozima i situacijama dovoljnim „za dva filma”. Tu otežalu životnim prepoznavanjem scenarijski višeslojnost podvrgao je imitativnoj, televizijskoj dvodimenzionalnosti, nadajući se da će se tako forma idealno poklopiti sa sadržinom. To se nije dogodilo jer je Mimica bolji režiser od scenariste, tačnije, umešniji režiser od priučenog scenariste. Mimica poodavno zaboravlja: „profilmsko” (ono što se nalazi pred filmskom kamerom) nije isto što i „afilmsko (ono što se nalazi u stvarnosti, izvan dosega kamere). Ali, isto tako: stilizacija u sekvenci (jedan kadar je bivao sekvencom!), ne trpi metaforu, čak ni prizvuk literarizacije. Za situacije i dijaloge kakve Mimica piše potrebna je



režijska ruka sasvim drugog osećanja za ritam, i posredno — za tempo pričanja filmske priče. Scenario „Poslednji podvig diverzanta Oblaka” u Mimičinoj režiji gubi na filmskom značenju metonimijske dokumentarnosti, film ne prelazi rampu bioskopske dvorane, a čini se, po svemu sudeći, da će ovo ostvarenje doživeti odgovarajući okvir na televizijskom ekranu. Naravno, time će se „filmofansko” čitati kao „televizijsko”.

Dobre režijske partije su pored Gorana Paskaljevića pokazali i Milan Jelić („Tigar”) i Krešo Golik („Ljubica”).

Zavidno znanje i umeće otkriva se u režijskim postavkama Srđana Karanovića i Rajka Grlića. Srđan Karanović je pokazao više smisla za ucelinjenje sa „sopstvenom” scenarističkom podlogom, a Rajko Grlić precizniji osećaj za rad „unutar pisanog kadra”. No, „Bravo maestro” Rajka Grlića i „Miris poljskog cveća” Srđana Karanovića značajniji su kao misaoni projekti, koji zagovaraju nešto cerebralniju kinematografiju no što je poslednjih desetak godina imamo, od značaja što ga imaju njihove režije u riznici iste kinematografije.

Nadahnutu i profesionalnu režiju svetskog nivoa ostvario je Lordan Zafranović u „Okupaciji u 26 slika”. Zafranovićev film zasigurno ostaje kao jedan od visokih dometa jugoslovenske kinematografije, ako ne i jedan od najviših.

Najbolji filmovi Pule 78: „Okupacija u 26 slika”, „Miris poljskog cveća” i „Bravo maestro”.

Najbolja kamera: Karpo Aćimović u „Okupaciji u 26 slika”.

Najbolji glumac: Pavle Vujisić u „Poslednjem podvigu diverzanta Oblaka”.

Najbolja glumica: Svetlana Bojković u filmu „Pas koji je voleo vozove”.

Najbolja muzika: Zoran Simjanović u „Mirisu poljskog cveća”.

Najbolja zvučna kulisa: „Okupacija u 26 slika”.

Najbolja scenografija: Miomir Denić u „Mirisu poljskog cveća” i Mile Jeremić—Zvonko Šuler u „Okupaciji u 26 slika”.

Najbolja kostimografija: Mirjana Ostojić u „Okupaciji u 26 slika”.

---

VI DEO

---

# PRIKAZI

---



---

MILOŠ NEMANJIĆ

---

# IZMEĐU PROŠLOSTI I BUDUĆNOSTI\*

---

Ako sadašnjost shvatimo kao budućnost jedne prošlosti, odnosno prošlost jedne budućnosti, onda nema značajnijeg pitanja od toga kako ćemo proživeti svoju sadašnjost i kao prošlost i kao budućnost. Naravno, stalo nam je do budućnosti, ali treba živeti ovde i sada sa svim onim što je bilo i pripremati sutra u kome će biti prisutno i ono što je danas a što je bilo juče. Otuda izuzetan značaj tumačenja pojma i tradicije i kritike. Nije bilo malo različitih i protivrečnih tumačenja i jednog i drugog pojma, jer oba izražavaju upravo odnos čoveka prema vremenu i društvu u kome živi, prema kontinuitetu koji je i stalni diskontinuitet. Od pozicije tumača — lične, grupe, društvene — zavisi šta će dominirati u tumačenju — da li će akcenat biti na prošlosti kao konstituentu sadašnjosti i na odbrani sadašnjeg kao nespornog konstituenta budućnosti ili na ljudskom delanju koje u skladu sa određenim vrednostima stalno doprinosi izgrađivanju ljudskog sveta.

Često se pozivamo na tradiciju, smatramo da smo siromašni ako u određenim ljudskim i društvenim ispoljavanjima nema oslonca na provereno iz prošlosti, trudimo se da već u sadašnjosti stvorimo nešto što će biti zaloga tradicije, ispoljavamo zabrinutost ako je tradicija ugrožena, napadnuta ili osporena. U tom smislu, tradicija postaje zaštitni znak, zaloga prošlosti i garant budućnosti.

U istoj meri, međutim, tradiciju uzimamo kao oznaku za preživelo, kao nastojanje da se po svaku cenu sačuva duh prošlosti, kao odbranu pred nepoznatom budućnošću, kao zaštitu od nesigurne sadašnjosti. Jednom rečju, u ovakvom tumače-

---

\*) Povodom knjige Muharema Pervića *Tradicija i kritika*, izdanje „Grafos”, Beograd, 1977, str. 143.

nju tradicija se javlja kao brana pred promena-  
ma, kao konzervativna sila koja koči progres,  
nešto što treba savladati da bi se izgradilo no-  
vo i sl.

Šta je onda tradicija? Kakva je njena socijalna  
funkcija? Da li tradiciju, u bilo kom domenu  
društvenog života, jednostavno treba odbaciti ili  
preispitati? Potrebna nam je, očigledno, kritička  
refleksija i samog pojma i pojave koju označava.

Ništa manje nisu ni teškoće prilikom upotrebe  
izraza kritika. Šta je to kritika? Upotrebljavaju-  
ći ovu reč često mislimo na sasvim različita zna-  
čenja. Da li je kritika negacija nekih pojava, u  
detaljima ili u celini? Ukazujemo li kritikom na  
nesavršenost ljudskih proizvoda, bilo koje vrste  
da su — materijalni ili duhovni? Znači li kritika  
isticanje jednih a zanemarivanje drugih vredno-  
sti? Kritikujući uverenja pojedinih ljudi, želimo  
li da osporimo i celokupni integritet određenih  
ličnosti?

Naravno, zavisno od oblasti društvenog života,  
kritika se javlja kao književna, umetnička ili  
sportska, kao kritika svakidašnjeg života ili kao  
kritika pojedinih nauka. U svim ovim slučajevima,  
međutim, ostaje osnovno pitanje — šta kriti-  
ka želi da postigne u odnosu na svoj predmet?

Čini se da jedna knjiga, koja se pojavila prošle  
godine, upravo sadrži refleksiju o ova dva pojma  
— i o pojmu tradicije i o pojmu kritike. Ova  
knjiga, čiji je autor književni i pozorišni kriti-  
čar i esejista Muharem Pervić, sistematski ispi-  
tuje značenja oba ta pojma. Vrednost tog ispiti-  
vanja nije u nekom akademskom presuđivanju  
koje je značenje adekvatnije — u lingvističkom  
ili filozofskom smislu reči. Poduhvat je, rekao  
bih, mnogo značajniji — teorijski relevantan on  
postaje i praktično proverljiv. Nudeći nam od-  
ređena značenja i pojma tradicija i pojma kriti-  
ka, Pervić nas poziva i na promenu odnosa pre-  
ma ljudskoj i društvenoj stvarnosti, odnosno na  
promenu našeg angažmana prema ljudskoj i dru-  
štvenoj stvarnosti — i to je najveća vrednost ove  
knjige.

Pojmu tradicije Muharem Pervić je u ovoj knjizi,  
istina, pristupio s obzirom na umetnička dela, na  
njihovo tumačenje i na mogućnost aktualizacije  
njihovog značenja, ali ta razmatranja imaju i  
mnogo šire značenje.

Tradicija pre svega nije oživljena prošlost, proš-  
lost prenetu u sadašnjost da bi bila sačuvana za  
budućnost — makoliko ovo prenošenje bilo se-  
lektivno. Tradicija je — po Perviću — „reflek-  
sija koja savlađuje prošlost” (str. 7). To, među-  
tim, nije refleksija koja savlađuje prošlost da  
bi je obezvređila ili negirala. „Refleksivnost”

tradicije u odnosu na prošlost se javlja u tom smislu što nam prošlost čini prihvatljivom i sa gledišta sadašnjosti i sa gledišta budućnosti. Ostajanje u predelima prošlosti bilo bi u suprotnosti sa osnovnim smislom ljudskog života — sa stalnom težnjom ka razvoju. Potreba za samoaktualizacijom o kojoj govore savremeni antropolozi i socijalni psiholozi, u direktnoj je suprotnosti sa shvatanjima tradicije kao konzerviranja određenog stanja, zadovoljstva postignutim, odustajanja od daljeg tragalaštva. „Tradicija je neprekidno ostvareni dajalog prošlosti koja se gubi, sadašnjosti koja tek što nije, i budućnosti koja tek što nije počela” (str. 7). Znači, prošlost uvek ima šta da ponudi, ali šta će od toga ostati u sadašnjosti za budućnost, zavisi od otvorenosti spomenutog dijaloga, odnosno od sadržaja tog dijaloga.

Primenjeno na umetnička dela, odnosno na komunikaciju sa njima, pitanje tradicije postaje još mnogo složenije. „Nema sumnje — kaže Pervić — da razumevanje u istorijskoj perspektivi deformiše aktuelno razumevanje jednog dela, i da, u ovom smislu, uspostavljanje tradicije kao sistema međupovezanosti, izobličava razumevanje pojedinih dela, kao što je neosporno da pojedinačna dela uplivišu na tradiciju kao međukaciju i duh posredovanja među davnim i davnim vrednostima.” — (str. 9).

U kom smislu je onda uopšte moguće razumevanje umetničkih dela nastalih u prošlosti? Prihvatamo li uvek ista značenja, tradicijom utvrđena, ili ta značenja proširujemo i obogaćujemo u stvaralačkom aktu razumevanja? Muharemu Perviću pokreće u tom pogledu jedno teorijski vrlo značajno pitanje — da li je tradicija lanac Istorodnog. Ukoliko bi bila to — a to je jedan od raširenih vidova mistifikacije — izgubila bi se iz vida „različitost funkcija elemenata koji se uzimaju kao istovetnost” (str. 12—13). Pozivanje na tradiciju u ovom slučaju znači priznavanje važnosti samo jedne interpretacije u ime nepromenljivog smisla. Ne shvata se da promena značenja podrazumeva promenu i subjekta interpretacije i načina interpretacije umetničkog dela. Pitanje je koliko umetničko toliko i društveno. Ne priznati promenu u funkciji umetničkog dela, znači okameniti temu i svesti je na značenjski iscrpljeni predmet. Imajući stalno u vidu književnu pojavu, Pervić kaže da „književno u kojem je smisao uvek poslednji smisao nosi još žive i aktivne tragove romantičarski mišljene umetnosti, u kojoj je tradicija nešto čisto substancijalno, zajedništvo i identitet koji isključuju sve diferencijalne elemente, duh Jedinstva kao apsolut koji hoće da nas uveri da se smisao ponavlja, umesto da nam pokaže kako se još može da stvara” (str. 12—13).

---

Prelazeći u sferu sociološke relevancije, ovo razmatranje direktno dovodi u vezu umetničko delo i čitaoca kao dva stalno promenljiva i uslovljavajuća činioca. „Ako je napisano promeni čitaoca, sada čitalac menja napisano, omogućujući mu njegov dalji, drugi ili treći život. Tradicija je ova interferencija vremena u pesnikovoj retorici.” — (str. 16).

Tradicija, dakle, nije i ne može da bude izvlačenje samo jednog i zauvek utvrđenog smisla ljudskog duhovnog proizvoda. Govoreći u pojmovima „otvoreno” i „zatvoreno” umetničko delo, i drugi autori su, kao Umberto Eko na primer, ukazivali na ovaj problem. „Svako umjetničko djelo predstavlja se kao predmet za jednu beskrajnu degustaciju. Za umjetničko djelo je tipično da se ono postavlja kao neiscrpan izvor iskustva, koja, osvetljavajući ga, izazivaju pomaljanje njegovih uvek novih vidova.”<sup>1)</sup> Malo ko je, međutim, tako jasno i nedvosmisleno povezao ovaj problem sa problemom tradicije i u društvenom i u umetničkom smislu kao što je to učinio Muharem Perović u ovoj knjizi.

Pojam kritike, u Perovićevom tumačenju, umnogome korespondira sa pojmom tradicije — utoliko bar što „refleksija koja savlađuje prošlost” podrazumeva kritiku. Shvatanje kritike je, međutim, mnogo značajnije za celokupan odnos čoveka prema svetu — i u sferi mišljenja, i u sferi delanja. Muharem Perović je u tumačenju kritike, po mom mišljenju, na najizvornijem tragu Marksovog shvatanja ovog pojma. „Kritika je — u ovom tumačenju — proces razvitka, izraz spoznaje granice ispitivanih predmeta, to jest oblika u kojima se ovi predmeti javljaju i realizuju istorijsko postojanje.” — (str. 96). Uloga kritike se u ovom slučaju vidi kao neophodna ljudska delatnost koja doprinosi tome da pre svega postanemo svesni neizbežnih „grešaka” — namernih ili nenamernih — u proizvodnji i tumačenju ljudskog sveta, a onda i da, koliko je to moguće, korigujemo te greške ili bar da ih ne ponavljamo. Kritika se javlja ne zato da pokaže kako je nešto bezvredno i za odbacivanje, već zbog toga da ukaže na to šta je u nečemu vredno i dostojno pažnje. „Za Marksa kritika nije prosto delatnost koja predmet dovodi u pitanje, ona svoj predmet ne poništava već ga modelira, razvija u njemu značenja, artikuliše njegove virtuelne realnosti, razvija oblike njegovog postojanja.” — (str. 99). Suština kritike upravo jeste u ovom razvijanju značenja, razvijanju oblika postojanja. U tom smislu kritika je konstruktivna a ne destruktivna ljudska misaona delatnost — čak i kad odbacuje bezvredno, jer to čini u ime vrednog koje je prisutno gotovo u

<sup>1)</sup> Umberto Eko, *Otvoreno djelo*, Sarajevo, „Veselin Masieša”, 1965, str. 63.

svakom ljudskom proizvodu. Najveći značaj o- vako shvaćene kritike je upravo u tome što pre- mošćuje nesklad između delatnog i teorijskog, jer delatnom vraća svest o ograničenjima sa ko- jima se neizbežno suočava i o još nedosegnutim mogućnostima, a teorijskom nudi proveru u od- nosu na ljudsku korisnost svega što nastaje. „Otkloniti privid, prevazići ideološko za Marksa znači otelotvoriti teoriju, prevazići podelu na te- orijsko i praktično.” — (str. 102). Ova podela je nastala kao posledica radikalne društvene po- dele rada — podele poznate kao podele na umni i fizički rad. Marks i Engels su to izrazili slede- ćim rečima: „Počev od toga trenutka svest može zaista da uобрази da je nešto drugo nego svest o postojećoj praksi, da ona može stvarno da pred- stavlja nešto a da ne predstavlja ništa stvarno, počev od toga trenutka svest je u stanju da se emancipuje od svega i da pređe na stvaranje 'čiste' teorije, teologije, filozofije, morala...”<sup>2)</sup>

Prema tome, ovu podelu, nasuprot pojednostav- ljenim tumačenjima, upravo treba shvatiti i kao podelu na teorijsko i praktično. U takvoj podeli praktično, zahvaljujući delovanju određenih dru- štvenih snaga, biva lišeno teorijskog smisla, svog misaonog korektiva, a teorijsko ostaje da lebdi u sferi čiste misli koja neće (prividno) da ima veze sa praktičnim. „Otuda kritika u duhu dija- lektičkog materijalizma ukida misao kao misao, kulturu kao kulturu, filozofiju kao filozofiju” — (str. 102). I misao, i kultura i filozofija u ovom slučaju nastavljaju da vrše svoju sasvim izme- njenu funkciju — one postaju neodvojive od in- tegralnog procesa proizvodjenja ljudskog sveta.

Problem subjekta koji ostvaruje to jedinstvo postaje jednim od fundamentalnih problema sa- dašnjeg i budućeg vremena. „U kritičkom miš- ljenju kakvo je Marksovo ne otkriva se samo realnost već i iluzije mišljenja. Kultura bez au- tentičnog stvaralačkog subjekta ne može da 'pro- čita' građansku kulturu, niti da je se oslobodi.” — (str. 112). „Pročitati” građansku kulturu u ovom slučaju znači skinuti sa nje veo lažne univer- zalnosti, razotkriti smisao nepromenljivih vred- nosti i otkriti privid njene službe višim duhov- nim interesima. Izrazivši najdoslednije društve- nu podelu rada razvijenog građanskog društva, građanska kultura se suočila upravo sa ograni- čenjima tog društva, pa samim tim i sa svojim ograničenjima. Ova kultura je ostala kultura gra- đanske klase uprkos svom obraćanju univerzal- nom čoveku. Univerzalni čovek ostaje iza hori- zonta građanskog sveta i građanske kulture, pa stoga ni ova kultura ne dopire do njega. Po- trebno je probiti ovaj klasni zid da bi se dospelo do nove kulture, a kritika, čiji je subjekt prak-

<sup>2)</sup> Marks—Engels, *O književnosti i umetnosti*, Beograd, „Kultura”, 1959, str. 38.

tično-teorijski čovek, upravo pridonosi tom prevazilaženju istorijske granice između građanske i ljudske kulture. „U ovom procesu kritika oslobađa delatni subjekat, usmerava ga prema horizontu u kome je stvaranje opet moguće.” — (str. 115).

Prevazilaženje nestvaralačkog subjekta, otvaranje perspektive stvaranja u svim domenima, pre svega društvenom, postaje ključ nove kulture. Čovek izgrađujući tu novu kulturu osvaja svoje društveno biće koje je bilo otuđeno — ono je pripadalo ili svetu materijalne proizvodnje, ili svetu politike, ili svetu umetnosti, nikada nije ujedinjavalo u sebi ove funkcije. „Realnost svog društvenog bića čovek osvaja prevladavajući „opću svijest” kao puku teoriju koja, odvojena od prakse, produkuje alibije koji otuđenom čoveku služe kao zaloga autentičnosti.” — (str. 122).

U horizontu praktično-teorijskog čoveka menja se i relacija sa tzv. čistom prirodom, odnosno prirodom izmenjenom ljudskom delatnošću. Granica između ljudi, stvari i ideja postaje promenljiva zavisno od napretka praktično-teorijske delatnosti čoveka. „Stvar je jedinstvo stvari i gledanja na nju, istina nije data, ona se otkriva, nalazi u procesu rada — interpretiranja, modeliranja, uobličavanja, u kritičko-teorijskoj delatnosti koja kombinuje apstraktno i konkretno, svet i svest.” — (str. 126).

Muharem Pervić se u ovoj svojoj knjizi, u istom duhu u kome je izneo i svoja shvatanja o tradiciji i kritici, odredio i prema još nekim značajnim pitanjima ljudskog postojanja, pre svega prema jeziku kao eminentno ljudskoj tvorevini i prevashodno ljudskom instrumentu. Tumačeći funkciju jezika, Pervić je opet svestan svih onih klasnih prepreka koje jezik pretvaraju u zatvoren sistem koji ne doprinosi razumevanju među ljudima. „Zajedno sa jezikom koji nas drži u svetu, razvijalo se i jačalo osećanje da nas jezik od njega deli.” — (str. 81).

Izdvojio sam, međutim, pojmove tradicije i kritike zbog njihove izvanredne aktuelnosti upravo u ovom trenutku našeg društvenog i kulturnog razvitka. Tumačenja ovih pojmova na kojima sam se zadržao najednom nam otkrivaju nedostatak kritičkog odnosa prema tradiciji i kritike kao neophodne misaone delatnosti u vezi sa svim onim što izgrađujemo kao novo. U nedostatku kritičkog odnosa prema tradiciji, još uvek smo često spremni da prihvatimo neka shvatanja o nepromenljivom poretku vrednosti, o tome da ništa ne možemo da postignemo ako se ne oslonimo na nasleđe iz prošlosti, itd, itd. Odsustvo prave kritike nadomešćuje se prividnim polemikama, u kojima nije dovoljno jasno koje je vred-



nosno polazište polemičara. Očigledno je jedino to da se ne biraju sredstva i da je osnovni cilj da se diskredituju pojedine ličnosti i obezvredi sve što su oni do sada uradili. Ovakva polemika pod plaštom kritike upravo je u suprotnosti sa shvatanjem kritike koje izlaže Muharem Pervić — ne dovesti predmet u pitanje, već razvijati njegove oblike postojanja.

Primeri koji bi mogli da se navedu za ovakvu vrstu polemika i kritika sve su brojniji i brojniji u poslednje vreme. Gotovo erupcija nekontrolisanih i u duhu prave kritike neosmišljenih polemika sigurno je simptom jednog stanja i o tome bi vredelo posebno pisati. Nedovoljno obavešteno javno mnjenje može samo da naslućuje prave motive polemičara i da nagada kakvi se računaju u tim polemikama svode. Jasno je samo to da najčešće nisu u prvom planu interesi kulture, nauke, umetnosti — svih tih maltene velikim slovima pisanih reči na koje se pozivaju mnogi polemičari. Nailazeći možda posle mnogih i dugih ćutanja, neke od tih polemika mogu da nagoveštavaju reafirmaciju kritičkog duha koji još nije izgradio svoju kriterologiju, ali mnoge od započetih polemika nastupaju u ime neprihvatljivih principa — bilo da je to prevaziđeni dogmatizam, prikriveni tradicionalizam, profesionalni egoizam, ili nešto slično.

Ima mnogo knjiga koje se nekritički hvale i ima knjiga koje zaslužuju pravo kritičko vrednovanje, jer su podstrek za dalja razmišljanja. Knjiga Muharema Pervića neosporno spada u drugu vrstu.

# MITOLOGIJA I MORFOLOGIJA URBANE KULTURE

---

Studija *Urbs & Logos*<sup>1)</sup> prof. Bogdana Bogdanovića nije dobila publicitet koji objektivno zaslužuje po svojim opštim vrednostima i teorijskim doprinosima razvoju nauke o kulturi (sociologije kulture i kulturologije) u nas. Studija pokreće nekoliko veoma aktuelne teme o savremenoj kulturi i teoriji o njoj. Neophodno je, stoga, ukazati na ona njena svojstva koja upravo doprinose razvoju teorije kulture. Ona su u dosadašnjim prikazima ove studije bila samo naznačavana ili, najčešće, i potpuno zapostavljena.

Od brojnih teorijskih problema koje donosi ova studija, smatramo, posebno zanimljivim za razmatranje četiri teme: (1) o odnosu mitologije i istorije u tkivu urbane kulture, (2) o simboličkom karakteru urbane kulture, (3) o korenima urbane kulture ili nastanku, smrti i besmrtnosti grada, kako ovu temu formuliše autor studije, i (4) o odnosu mitologije i nauke u savremenoj kulturi.<sup>2)</sup> Bogdanović se ovim temama bavi gotovo spontano. Ta spontanost nikako nije rezultat slobodne, refleksivne ili analoške analize, već izvanredne koncentracije autora i sposobnosti da koristi raznorodna metodološka iskustva. Navedene teme ni približno ne iscrpljuju sadržaj i tematsko bogatstvo Bogdanovićeve studije, ali to i nije cilj ovog osvrta. Nastojaćemo prvenstveno da se bavimo

<sup>1)</sup> B. Bogdanović, *Urbs & Logos*, Gradina, Niš, 1976.

<sup>2)</sup> Ovu studiju čine četiri oglada: (1) *Grad i mitologija grada*, (2) *Simboli u gradu i grad kao simbol*, (3) *Grad kao simbol besmrtnosti i smrt grada* (4) *Urbs & Logos*. Teme koje izdvajamo da razmotrimo u ovom osvrta nikako ne kolcidiraju sa naslovima ovih oglada. Neophodno je razumeti da iako su ovi ogladi nastali u različitim vremenskim periodima ova je studija konsistentno delo.

opštim i sa stanovišta sociologije kulture značajnim odrednicama Bogdanovićeovog shvatanja kulture.

Bogdanović ne razmatra doktrinarno odnose mitologije i kulture, prirode i kulture, grada i prirode grada i kosmosa, grada i religije, koji se uključuju u određivanje svojstava međude-lovanja *mitologije i istorije* o čemu je napisano dosta interesantnih studija i rasprava u savremenoj naučnoj literaturi.<sup>3)</sup> Rezultate empirijskih istraživanja i svoja teorijska zapažanja ne izlaže u jednom delu studije nego se oni nalaze inkorporirani u knjizi kao celini, odnosno kako u prvom i drugom, tako i u trećem i četvrtom pogledu.<sup>4)</sup>

Grad kao tlo urbane kulture je mesto zbiljskog susreta i prožimanja mitologija i istorije. Dija-lektika toga međuodnosa ima svoju mitološku i metafizičku zasnovanost i ona se očituje kako u samom pojmu i biću grada, tako i u njegovom poreklu. „Oko svakog grada... pored realne istorije opiče se i neka vrsta praistorije (mitologije V. I.)“<sup>5)</sup> Zato i postoje dve vrste sećanja u urbanoj kulturi — *istorijsko* i *mitološko* sećanje. Preplitanjem jednog i drugog, trošenjem granica istorije, grad postaje i odre-dište *legendarnog* i *tragičkog*. Sve su to svoj-stva koja je neophodno razabrati, potom ih učiniti razumljivim, da bi mogla dobiti odgo-varajuća značenja i upotrebe u savremenoj (urbanoj) kulturi.<sup>6)</sup> To je i put savlađivanja destruktivnog i manipulativnog mitologizma, koji prebiva u savremenoj kulturi kao jedno od njenih skrivenih ali i trajnih svojstava. Govoreći o ovim izgubljenim znamenima urbane kulture Bogdanović s pravom ukazuje na potrebu savremenog društva „da turistički eksploatiše mitološke fondove gradova.“<sup>7)</sup> Zadržavajući se na magijskim počecima gradnje gradova autor podseća da je grad najpre bio stvoren u mašti. Ali, izgrađen i oblikovan u ljudskoj povesti ne napušta teren mašte ni u savremenom graditeljstvu. Rušen, grad nastanjuje uspomene i to je prostor u kome mitologija osvaja istoriju. Analizujući mitologiju grada Bogdanović ukazuje i na moguće puteve

<sup>3)</sup> Ovom prilikom možemo da podsetimo na radove: Ž. Dimezila (G. Dumezil) N. Fraja (N. Frye), M. Eliadea (M. Eliade), pa i na neke od radova L. Goldmana (L. Goldman) i R. Barta (R. Barthes).

<sup>4)</sup> B. Bogdanović, *ibidem*, str. 20 i 21, 46, 66, 67, 89, 90, 93 i 105.

<sup>5)</sup> *Ibidem*, str. 21.

<sup>6)</sup> „Grad na tri brda, na sedam brda, na dve reke, na sedam reka, u deltama, imaju u sebi uvek nečeg herojskog i legendarnog“, *Ibidem*, str. 27.

<sup>7)</sup> *Ibidem*, str. 35.

obnavljanja magijske svesti.<sup>8)</sup> U ovoj se studiji na konsistentan način pokazuje skriveno prisustvo mitologije u biću savremene (urbane) kulture. Kao što su mnoga magična svojstva prvobitne proizvodnje produkovala mitove, isto tako, grad na raznovrsne načine produkuje opstanak mitova u savremenoj kulturi.

Iz suprotnosti karaktera istorije i mitologije i toka njihove uzajamne negacije razvija se mitopoetička svest čoveka, koja kao i u ranoj istoriji i u savremenosti obnavlja mitologizam kultura. Neophodno je još ukazati na promišljeno zapažanje Bogdanovića da *antropomorfizam mitologija* očigledno počinje s početkom građenja gradova. Bogovi i ljudi sjedinjuju se u gradu. Antropomorfizacija božanstava i divinizaciona čoveka jesu fenomeni koji nastaju u urbanom prostoru kulture.<sup>9)</sup>

U ovoj studiji obrazlaže se ideja o gradu kao simboličkoj kulturnoj formi. Univerzalni karakter simboličkog govora grada je i jedno od osnovnih svojstava urbane kulture.

U drugom ogledu autor se najpre bavi ontogenezom simboličkog govora grada i pri tom gotovo uzgred razmatra neke od zanimljivih tema savremene teorije kulture. Jedna od takvih tema je i: šta čemu prethodi — mit simbolu ili simbol mitu?<sup>10)</sup> Ispravan je stoga zadatak što ga istraživač sebi uzgred postavlja: „da bi se simbol razumeo neophodno je razjasniti njegov mitski ambijent“.<sup>11)</sup> U fragmentu koji se ovom rečenicom završava Bogdanović je ukazao na „mitološko tlo“ simbolizma urbane kulture.

Ove teme su u nas u teorijskim radovima i istraživanjima bile zapostavljene. Ističući s pravom da je prvobitna gradska planimetrija bila istovremeno i svojevrstan i mitološko-simboličan govor, Bogdanović teži otkrivanju opštih obrazaca sintagmatike urbane kulture. On, dalje, uspešno obrazlaže zanimljivu pretpostavku „da savremena kriza identiteta ličnosti, grupa, a sasvim sigurno i onoga što zovemo varošima i gradovima, upravo izaziva gašenje... simbola.“<sup>12)</sup> Logičkim postulliranjem

<sup>8)</sup> *Ibidem*, str. 105 i dalje 106 i 107.

<sup>9)</sup> *Ibidem*, str. 45 i 46 i dalje.

<sup>10)</sup> Za S. Langer (Suzanne Langer), koja je bila bliski saradnik Kasirera u SAD-u, mit je jedan od nižih oblika simboličkog mišljenja. Mit je „oblik nediskurzivne simbolike i ne podaje se analitičkim i dosta apstraktnim tehnikama“. Vidi: S. Langer, *Filozofija u novome ključu*, Prosveta, Beograd, 1967, str. 290.

<sup>11)</sup> B. Bogdanović, *Ibidem*, str. 45.

<sup>12)</sup> *Ibidem*, str. 53.

kazuje se da „kriza simbola” znači i krizu urbane kulture. Iz istoričnosti simbolizma savremene kulture nastaju uprošćene alegorije, metafore, sintagme i oformljuje se oskudni duh tehniciziranog grada i njegove tehnokratske kulture. Otkrivanjem kauzaličke simbologije grada Bogdanović nastoji da učini jasnim i ona područja grada koja se najpre iskazuju u simbolizmu urbane kulture kao nestajanje i gubljenje značenja određenog reda simbola, pa prema tome i tehnološko-urbane okoštalošći grada kao kulturne forme, koja gubi svoja izvorna obeležja i relacije s čovekom i prirodom. Bogdanović kritički zaključuje: „Kriza simbola je, nažalost, samo vidljiva evokacija krize grada; ona je u domenu našeg sopstvenog mišljenja, izraz i posledica poremećenog hijerarhijskog niza: kosmos, priroda, grad, čovek.”<sup>13)</sup> Analizujući simbolizam urbane kulture Bogdanović se ne bavi ni osnovnim odrednicama simboličke teorije kulture ili konkretno karakteristikama mitskog mišljenja kao ni značenjima epskih i legendarnih diskursa. Njemu kao da nije potrebno prikazivanje onoga što o mitu, jeziku, umetnosti, nauci, religiji, kao simboličkim formama ljudske kulture misli, naprimer, Kasirer (E. Cassirer) ili K. Levi Stros (C. Levy Strauss).<sup>14)</sup> Ne interesuje ga ni istorija teorije o mitološkom simbolizmu. U istoričnom i dijalektičkom analizovanju opštih svojstava urbane kulture i njenog simboličkog jezika autor poseže za samim ontogenetičkim uslovljenostima grada i simbola, grada i prirode, čoveka i grada, grada i ljudskog mišljenja. Njihova dijahronijska i sinhronijska uslovljenost je ontološkog porekla: eksplozija modernog grada, njegova tehnološka i tehnokratska ekspanzija razara simboliku urbane kulture i samo njeno mitološko tlo. Približavajući se svom planetarnom habitusu grad razara strukturu svoga simbolizma tvorene u

<sup>13)</sup> *Ibidem*, str. 54.

<sup>14)</sup> Osnovni rezultati B. Bogdanovića su komplementarni s nekim stanovištima E. Kasirera poslednjeg neokantovca i K. Levi Strosa jednog od tvoraca strukturalizma. Bogdanovićeve studije je po svojoj metodi bliska fenomenološko-simboličkoj metodi Kasirera, iako se iz upotrebljene i navodene literature može pouzdano zaključiti, a još više iz samoga teksta studije da Bogdanović nije koristio njegovo glavno delo *Filozofiju simboličkih formi*. Da bi ovo dovođenje u vezu Bogdanovića i Kasirera bilo zasnovano na činjenicama neophodno je najsažetije naznačiti Kasirerovo shvatanje razlika između *Mythosa* i *Logosa*. Po njegovom shvatanju *Mythos* i *Logos* nisu toliko bliski da jedan drugome time ugrožavaju integritet. Oni imaju zajedničku osnovu u jeziku, u nekim bitno različitim vrstama njegovog govora. Mitski elementi prožimaju čak i logičko-diskurzivno mišljenje. *Mythos* kao takav već u sebi krije *Logos*. *Mythos* je na putu ka *Logosu*. *Mythos* je sam po sebi i u sebi skrivena priprema *Logosa*. Ali *Logos* je autonoman. Vidi: Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. Zweiter Teil, Das mythischen Denken, 2. Auflage, Dramstadt, 1953. (prvo izdanje 1923—1929).

arhaičkim ali i novijim epohama. Traje istorijski hod u kome se kosmogonijsko i mitološko povlače pred urbanim. Tako u tkivu urbane kulture ostaju prazni prostori na kojima se ideološki obnavlja mitologizam kultura uprkos tome što *mythos* kao arhaička simbolička forma biva zamenjen snažnijim simboličkim formama — filozofijom i naukom. Bogdanović je, iako to nije cilj njegovog rada, na tragu otkrivanja opštih obrazaca dijalektike urbane kulture.

Materijalna osnovica urbane kulture je grad sa svojom nevelikom istorijom ispunjenom primerima stvaranja i razaranja gradova. U Bogdanovićevo određenje grada uključuje se i „agrarni” početak grada što je proizvod praistorijske urbanizacije, ali i arhaički antički grad, kao i srednjevekovni i savremeni grad.<sup>15)</sup>

Iz kultura zemljoradnje, iz dubina neolita, stvorena je društvena potreba za gradom. Prvobitni gradovi nastajali su htonijski kao i mitološka božanstva. Reč je očigledno o onoj vrsti svesti i psihološkom instrumentariju koje K. Levi Stros otkriva u tumačenju mitova o Edipu.<sup>16)</sup> Bogdanovićeva analiza pokazuje i moguću istorijsku zasnovanost „agrarnog” početka grada sličnom rekonstrukcijom značenja mitološke metafore „prva brazda”. Ali, sva značenja ove mitološke metafore se ne mogu iscrpiti deskripcijom samog ritualnog čina.<sup>17)</sup> Iz kultura zemljoradnje prenosile su se tehnike, rituali i verovanja, kao što se to događalo i sa prilagodbom magijskih obreda u hrišćanskoj religiji. Moralne norme i stari vrednosni sistemi nastavljaju da žive prilagođeni u novoj kulturi, u ovom slučaju, kultura zemljoradnje u urbanim kulturama. U stalnoj akulturaciji nacionalnih kultura, kao i arhaičkih kultura i novih kultura koja nastaje na tlu grada, u nedugoj njegovoj povesti, oformljuju se i osnovna svojstva urbane kulture.

Temeljnim obrazlaganjem svoga shvatanja korena urbane kulture Bogdanović istovremeno pokreće i teme o postojanosti urbane kulture.<sup>18)</sup> Gradovi su trajniji od etničkih zajednica, nadživljuju nacionalne, a još više političke podele. Etničko i urbano kao da stoje u obrnutoj raz-

<sup>15)</sup> B. Bogdanović, *Ibidem*, str. 58, 66, 67, 81, 106, 113, 114.

<sup>16)</sup> Ima jedno mesto u Bogdanovićevoj studiji koje kazuje da su „prema nekom vajakadašnjem dorskome ubedenju, zidovi budućih gradova (su) dremali pod zemljom”. Na tim stranicama studije njegovo analizovanje značenja „prvobitne brazde” (*Sulcus primigenius*) postiže strukturalističku očiglednost. *Ibidem*, str. 88.

<sup>17)</sup> *Ibidem*, str. 87 i 88.

<sup>18)</sup> *Ibidem*, str. 58.

meri. Koliko je konkretna politika netrajna i prolazna pojava, toliko je grad kao kućište i materijalna osnovica urbane kulture postojana kulturna vrednost. S pravom, otuda, Bogdanović ističe „i jezici i nacije najčešće su kraćeg veka od mnogih starih varoških naseobina kroz koje je prolazilo mnoštvo naroda i u kojima se govorilo raznim jezicima.”<sup>19)</sup> Trajale su, prolazile i nestajale nacionalne kulture, ali su gradovi ostajali. Oni su jednako služili novim kulturama kao i onima koje su im prethodile i gradove podizale. U gradu se trajno pokazuje ono što Bogdanović identifikuje kao entitet urbane kulture. Otuda je moguće, kao što to Bogdanović i čini, govoriti o urbanoj kulturi kao o spoju mitološkog i istorijskog etosa i u kojoj je najkonkretnije moguće pratiti stvaralački hod civilizacija što su ljudskim aktivizmom produkovane na ovoj planeti.

Na osnovu rezultata do kojih se dolazi u ovoj studiji, o urbanoj kulturi se može govoriti kao o *svetsko-istorijskoj-kulturi* koja je proizvod svetsko-istorijskog čoveka, ako se ovaj pojam shvati u Marksovom smislu.<sup>20)</sup> Iz Bogdanovićeve studije, prema tome, može se razumeti da urbana kultura jeste proizvod toka istorične totalizacije velikog broja minulih kultura u savremenoj kulturi. U tom toku totalizacije obezbeđuju se i neophodne pretpostavke za utemeljivanje *svetsko-istorijske-kulture*. Utoliko je ispravnija autorova pretpostavka o mitološkom tlu urbane kulture. Jer, ako je mitologija tlo antičke kulture (umetnosti) kako ističe Marks<sup>21)</sup> ona je, isto tako, i odrednica minulih i savremenih kultura.

Pored ovih nabrojanih svojstava urbane kulture neophodno je, svakako, naznačiti još neke od njenih brojnih odrednica. Odmah se, pri tome mora istaći: u studiji se o najvećem broju odrednica urbane kulture raspravlja ali se ni na jednom mestu one ne definišu. Otuda utisak da Bogdanovićeva shvatanja urbane kulture dolaze iz drugog semantičkog polja pa se njegovo teorijsko shvatanje oformljuje gotovo spontano. Iako se on ne bavi istorijom akulturacije na tlu grada, moguće je kazati, da je i sama savremena zastrašujuća urbanizacija planete jedan od oblika planetarne akulturacije, koja kao nekontrolisano zbivanje može postati i svojevrsna negacija urbane kulture. I sam autor uznemiren takvim mogućim razvojem nacionalnih kultura postavlja pitanje o huma-

<sup>19)</sup> *Ibidem*, str. 59.

<sup>20)</sup> Vidi: K. Marks, *Nemačka ideologija*, Kultura, Beograd, 1964.

<sup>21)</sup> K. Marks, Prilog kritici političke ekonomije, Kultura, Beograd, 1958, str. 200—202.

nističkom karakteru urbane kulture: može li se razvoj savremenog društva završiti opštom entropijom, nestankom kultura, smrću planete? Može li se to desiti i ako je očigledno da se iz bića urbane kulture počinje da isključuje i postepeno nestaje kanibalizam toliko milenijuma prisutan u tkivu starih i savremenih kultura. Kanibalizam je magijsko-mitološki supstrat prethodnih kultura koji koristi svaku pogodnu priliku da se obnovi u transistorijskoj akulturaciji na ovoj planeti. U savremenim kulturama kanibalizam poprima vidove iracionalizma i pospešuje unutrašnje i spoljašnje oblike razaranja gradova.

U trajne odrednice urbane kulture ubraja se i problematika čije se granice mogu naznačiti dvema relacijama: (1) *grad — priroda*, i (2) *grad — utopija*. Samo navođenje ovih relacija ukazuje da se Bogdanovićevo analizovanje kreće od razmatranja mitoloških saznanja čoveka o gradu, pa do razmatranja tema o budućnosti urbane kulture. U antropomorfnom i do apsurdna tehniciziranom biću savremenog grada prožimaju se pradávná mitologija prirode koja se obnavlja time što iz grada nestaje priroda i čovekov neposredni odnos s njom. Grad je, smatra autor, utopijska projekcija razvoja ljudskog društva. To shvatanje na svoj način potvrđuje i Kampanelin Grad sunca. Pojam utopije se određuje kao izvitoperen duh prastarih, što se bez posebnog kritičkog promišljanja ne može prihvatiti.<sup>28)</sup>

U završnom, četvrtom ogledu Bogdanović na primemu Rima, posredno razmatra i aktuelnu temu savremene sociologije kulture o *odnosu* mitologije i nauke. Baveći se istorijom nastanka i urbanog razvoja Rima kao i njegovim padom, Bogdanović posredno usput rekonstruiše i dijalektiku *odnosa mythosa i logosa* i njihovih izgubljenih i živih značenja u savremenoj kulturi.

Iz mitološke imaginacije razvijala su se čovekova saznanja o gradu. *Urbs* je svojim razvojem u istorijskom vremenu utemeljivao i razvoj *Logosa*. Klasna istorija kao predistorija oslobođenog društva<sup>29)</sup> počinje s gradovima. Logika *Urbsa* prisiljava čoveka, u svim epohama, da živi izvan svoga prirodnog ambijenta. Čovek u gradu je suprotstavljen prirodi i istovremeno je himerički priziva. Eto još jednog od razloga

<sup>28)</sup> Utopijski duh čoveka ne može se bez šireg obrazlaganja kvalifikovati kao izvitoperen. Humanizam je odrastao u utopiji, rekao bi E. Bloch, a najnovija istraživanja daju nova značenja ovog pojma bez kojeg se ne može zamisliti ni jedna dijalektička teorija kulture. B. Bogdanović, *ibidem*, str. 71.

<sup>29)</sup> K. Marks, *ibidem*, str. 9.



za prisustvo mitologizma u urbanoj kulturi. *Urbs* i *Logos* su u dijalektičkoj ravnoteži. Svako njeno narušavanje znači i nestajanje ravnoteže između čoveka i kosmičke drame nepostojanja. To je psihološki prostor u gradu i čoveku koji, takođe, omogućuje obnovu mitologizma i u urbanoj kulturi, prvenstveno, obnovu onih njegovih obličja, koja se najčešće prepoznaju po svojim iracionalnim i ideološkim značenjima i upotrebi. Ali, isto tako, to je i prostor na kome izrasta *memorijalna kultura* kao epsko-herojska i himnična odrednica urbane kulture. Nije svakako slučajno što je Bogdan Bogdanović istovremeno i autor izvanrednih memorijalnih objekata (institucija) kulture.<sup>24)</sup> Kad god je reč o memorijalnim funkcijama urbane kulture, treba istaći, Bogdanović se ne trudi da formalno definiše ova njena svojstva. Iz precizne i strpljive analize, u završnom ogledu, kada se autor bavi problemom *divinizacije (mitologizacije)* Rima, moguće je razabrati da je memorijalna kultura epska i ideološka odrednica urbane kulture i da je jedan od oblika mitizma savremene kulture.<sup>25)</sup> Ona iskazuje ona svojstva urbane društvene svesti s kojima se jednako u arhaičkim epohama kao i u savremenom društvu računalo pri zloupotrebi mita. Naravno, neophodno je reći, Bogdanović se ne bavi elaboriranjem zloupotrebe mita i rituala, već na primeru divinizacije Rima pokazuje moguć instrumentarij mitologizacije društvene svesti. Apsurdnost ideološke mitologizacije kultura najbizarnije se pokazuje upravo primerom divinizacije Rima. „Veoma teško je, međutim, i zamisliti, da je jedan grad postojao na zemlji i dalje, pri tom, vladao zemaljskim prostranstvima, a da je istovremeno sebe smeštao u oblake. Stepen nezdravosti ove vizije prevazilazi sve što možemo otkriti čak i u najstranputnijim oblastima utopijskog mišljenja.”<sup>26)</sup>

<sup>24)</sup> Memorijalni spomenici Bogdana Bogdanovića u Prilepu, Mostaru, Jasenovcu, Kruševcu, Leskovcu, Knjaževcu i u drugim mestima, zahvaljujući svojim estetsko simboličkim odlikama kao i karakteru revolucionarnih zbivanja povodom kojih su nastali, omogućili su zasnivanje specifičnih memorijalnih kulturno-umetničkih aktivnosti, koje sve više dobijaju i svoj institucionalni okvir. Na osnovu sadržaja ovih kulturnih i umetničkih aktivnosti, moguće je o Bogdanovićevim i sličnim drugim spomenicima (Kragujevac, Tjentište) govoriti i kao o svojevrsnim memorijalnim institucijama kulture.

<sup>25)</sup> Pod *mitizmom* podrazumevamo konstruktivno, imaginativno prisustvo mita u kulturi. To je ono prisustvo mitova u savremenoj kulturi i umetnosti u kojem se mit pokazuje u ontogenetičkom jedinstvu s njima (kulturom i umetnošću). Pojmom *mitologizacija* označava se lažna, ideološka, obnova mita u kulturi, ona najčešće vodi i zloupotrebi mitova.

<sup>26)</sup> B. Bogdanović, *ibidem*, str. 121 i 122.

Određenjem pojma memorijalna kultura i ukazivanjem na negativna svojstva mitologizma kultura ni *delimično se ne iscrpljuje* morfologija urbane kulture koju donosi ova studija. U značajna svojstva urbane kulture svakako spadaju i teme o *totemizmu i kolonijalizmu*<sup>27)</sup> kao jednom od oblika imperijalističke akulturacije u prostoru urbane kulture. Biranim argumentima, takođe, ukazuje se na fenomenološku stranu *militarizma urbane kulture*<sup>28)</sup> kao što se pokreće rasprava i o *demografiji i kulturi*<sup>29)</sup> ili o *tehnokratizmu savremene kulture*.<sup>30)</sup> Sve su to teme koje prelaze okvir ovog osvrta i zaslužuju posebno razmatranje.

Delo *Urbs & Logos* nije uobičajena teorijska studija. Iako se u najvećem njenom delu Bogdanović bavi analizovanjem konkretnog istorijskog ili mitološkog materijala, kao i razmatranjem naučnih rezultata o ovoj problematici, u njoj je sažeto i gotovo eliptično formulisan program jedne originalne teorije (filozofije) grada. Mnogim interesantnim rezultatima ove studije mi se nismo bavili. Nastojali smo da pokažemo ona njena sociološka svojstva koja mogu uticati na razvoj nauke o kulturi (sociologije kulture i kulturologije) u nas. I, otuda, čini nam se, ova studija se samo naizgled bavi konkretnom urbanološkom problematikom. U njoj se nenametljivo, iz stranice u stranicu oformljuje jedan pogled na kulturu koji bi se mogao kvalifikovati kao *onto-dijalektičko shvaćanje kulture*. Na završnim stranama studije anticipira se moguća budućnost urbane kulture. „Jedna široka urbanološka freska išla bi dalje ovim redom: prvo, neposredno posle ovde obrađenog vremena, strahotan pad Urbsa. Zatim jedno mučno i čudesno rađanje srednjevekovnog grada u čoveku i oko njega. A onda počeci novog našeg Urbsa, i sasvim razumljive perspektive jednog ponovljenog raznoslovlja Grada i Razuma, zasnovanog, pre svega, na razbijanju kohezije između fakta i mašte, između simbola i efektivnog dejstva. Upoređenje se neodoljivo nameće, a takvo upoređenje — čak i bez prava na prognozu — bilo bi nema sumnje, za jedan drugi monodijalog.”<sup>31)</sup>

Ali, da ne bude zabune: Bogdanović postupajući dosledno po svome obazrivom maniru u knjizi *Urbs & Logos* formalno ne precizira

<sup>27)</sup> *Ibidem*, str. 98. i 109.

<sup>28)</sup> *Ibidem*, str. 99 i 104.

<sup>29)</sup> *Ibidem*, str. 105.

<sup>30)</sup> *Ibidem*, str. 73 i 74.

<sup>31)</sup> *Ibidem*, str. 124.

pojam urbana kultura. Ovaj se termin ne može naći ni na jednoj stranici studije. Prema dosadašnjem izlaganju može se naslutiti da je u Bogdanovićevoj upotrebi grad sinonim za urbanu kulturu. Sintagma urbana kultura može se naći u njegovoj studiji koja prethodi knjizi *Urbs & Logos*. Ta studija<sup>32)</sup> se može smatrati i nekom vrstom teorijskog uvođenja u Bogdanovićevo shvatanje kulture. Iako je studija *Urbs & Logos* nastala iz urbanoloških pobuda, ona prerasta granice matičnih tehničkih nauka i doseže do filozofskog interpretiranja ontogeneze grada. Po svojim osnovnim određenjima ona se suprotstavlja scijentizmu u društvenim naukama upravo jednom originalnom dijalektičkom teorijom kulture.

Na osnovu studije *Urbs & Logos* i ranijih radova Bogdanovića<sup>33)</sup> urbana kultura bi se mogla odrediti kao *identitet istoričnog totaliteta savremene kulture koji se nahodi delom i u minulim kulturama*. Urbana kultura je ono svojstvo savremene kulture koje je odvaja od arhaičkih agrarnih kultura i poznijih antičkih kultura i njihovih mitologija ali je istovremeno i istorično s njima spaja; ona je ono što se može nazvati zajedničkim svojstvom svih minulih i savremenih kultura. Istovremeno se mora naglasiti da je Bogdanovićevo doprinos određivanju urbane kulture u izvesnoj meri sporedni rezultat njegovog istraživanja pa utoliko i više zaslužuje kritičku opservaciju i komentar. Urbana kultura, na osnovu ovog njegovog dela može se shvatiti kao dinamička pojava — *stvaralački rad* koji nastoji da se kritički oslobodi brojnih mitologema i mitoloških nanosa i fragmenata ranih kultura, da bi prevladavajući svoj objektivni, istorijski uslovljen mitologizam, iskazala i svoj humanistički identitet.

Neophodno je još napomenuti: studija *Urbs & Logos* je savesno realizovana pa se o nekim njenim propustima i ne može govoriti. Većoj koherentnosti studije, međutim, pored iscrpnih dopuna i objašnjenja, selektivne ali i obimne bibliografije i smišljeno odabranih ilustracija, svakako bi doprineo i predmetni i imenski registar, a još više glosar najznačajnijih pojmova i kategorija. Zbog interdisciplinarnog karaktera Bogdanovićevo teksta i posebne leksičke sintetičnosti njegovog jezika, trebalo bi dati i

<sup>32)</sup> Anri Lefevr, *Urbana revolucija*, Nolit, Beograd, 1974.

<sup>33)</sup> Ne samo zbog toga što B. Bogdanović predaje teoriju arhitekture, već i zbog toga, kako je već naznačeno, što se služi i metodama tehničkih nauka.

tumačenja (osnovna) brojnih termina. To bi, nema sumnje, doprinelo i većoj čitljivosti ove značajne studije.



---

RATKO NEŠKOVIĆ

---

# HERBERT MARKUZE: MERILA VREMENA

---

*Merila vremena*<sup>1)</sup> obuhvataju nekoliko kraćih napisa i jedan razgovor; tu Markuze na neposredan način iznosi ocene i procene nekih tendencija u sadašnjem trenutku kapitalizma.<sup>2)</sup> U ovim tekstovima Markuze tematizuje pitanja o kojima je već raspravljao u dve studije prevedene u nas (*Kraj utopije, Esej o oslobođenju*) i na način koji nije nov, ali ovi tekstovi nisu bez teorijskog značaja. Vrednost je njihova u neposrednosti kazivanja. Ta forma najbolje pokazuje i vrednosti i protivrečja Markuzeovih opredeljenja: napor da se bude na nivou vremena i nemogućnost da se zauzme čvrsta tačka oslonca prema sadašnjosti, osciliranje oko tradicionalno-marksističkih i Marksovih opredeljenja — udaljavanje i vraćanje na ta opredeljenja.

Markuzeova razmišljanja i ocene kapitalizma i protivrečnih tendencija u njemu izvedena su u horizontu osobenog odnosa teorije i prakse. Reč je o onom akcentu u razumevanju odnosa teorije i prakse koji je posebno naglašavala kritička teorija društva. U radu pod naslovom „Teorija i praksa” Markuze zapravo hoće da afirmiše prevratničku ulogu Marksove teorije, posebno insistirajući na onoj transcendirajućoj prirodi marksizma, na onom neidentitetu teorije i prakse, na distanci među njima, odnosno na kritičnosti teorije. On nalazi da teorija i praksa nisu nikada u neposrednom jedinstvu. Po njemu, naime, u samoj suštini i strukturi Marksove teorije pretpostavljeno je „napeto stanje, čak i sukob sa praksom...”. Te suštinske strane Marksove teorije su: *anticipirajući, kritički kvalitet*, odnosno to što na osnovu analize postojećeg ona

<sup>1)</sup> Herbert Markuze, *Merila vremena*, „Grafos”, Beograd, 1978.

<sup>2)</sup> Radi se o sledećim radovima: „Teorija i praksa”, „Marksizam i feminizam”, „Brodolom nove levice” i razgovor sa H. M. Encesbergerom pod naslovom „SAD: pitanje organizacije i revolucionarni subjekti”.

nagoveštava novu, mogućnu praksu, to je ono „istorijski *a priori* teorije”; Marksova teorija ima svoju „nepodmitljivu *empirijsku* bazu” — tendencije i promene, nagoveštaje iz ukupnog kretanja društva, protivrečja u okviru osnovnih tendencija društvenog razvoja.

Teorija danas — tu Markuze misli na Marksovu, i praksa — a nju uzima u smislu Jedanaeste teze o Fojerbahu, suočene su s nužnošću da razbiju „integrisani i integrišući totalitet i oslobode revolucionarni potencijal” koji sadrži postojeće društvo. On naročito insistira na tome da nesklad između prakse i teorije u ovoj fazi kapitalizma postaje izuzetno napet budući da je tradicionalna povezanost teorije i masa sada suspendovana. U ovome je sadržan i bitan Markuzeov stav — uverenje u značajno negativno dejstvo ove faze kapitalizma. Zato on nalazi da je interpretacija ovog nesklada između teorije i prakse bitan zadatak marksizma, ali da se on teško ostvaruje zbog rasprostranjenog postvarenja pojmova o uslovima preobražaja a posebno pojma radničke klase.

Kao osnovnu tendenciju, koju bi trebalo marksizam da transcendiraju, Markuze navodi unutrašnju dinamiku kapitalizma, objektivnu tendenciju sloma. Ali on istovremeno govori o protivtendencijama (imperijalizam, neokolonijalizam, fašizam, monopolski i državni kapitalizam). I ovde Markuze ponavlja svoje oštroumne kritičke ocene kapitalizma. Kritika kapitalizma, konačno, njegova je bitna preokupacija. „Kapitalizam stalno stvara potrebe koje ne može da ispuni, pre svega potrebu za ukidanjem eksploataisanog rada kao oblika života. Jer, kapitalizam *zavisi* od reprodukcije i *intenziviranja* eksploataisanog rada: luksuzna dobra, kapitalističko carstvo zadovoljenja i zadovoljstva, jesu *robe* koje moraju da budu kupovane i prodavane, tj. prometne vrednosti. Tako kapitalizam carstvo *slobode* (koje on sam podstiče i čini vidljivim) preobražava u carstvo njegove *nužnosti*: proizvodnja obilja, lepote, sitosti. Rad za luksuzna dobra postaje društveno nužan, neljudski rad, bez cilja i kraja.” — (str. 30—31).

Kritiku kapitalizma on ograničava na pojave u SAD, ali po suštini domet ove kritike je neograničen. Analizirajući osnovne tendencije u savremenom kapitalizmu Markuze nalazi sledeće najznačajnije protivrečnosti u SAD: ogromno društveno bogatstvo i njegova bedna i destruktivna upotreba. Promene u socijalnoj i ekonomskoj strukturi, iako višeznačne (proširena baza izrabljivanja, rastući udeo „belih okovratnika” i intelektualnog rada, rastuća produkcija uslužnih delatnosti), nisu delovale kao „proletarizacija”. Razlog je, smatra on, u uvećanom „svetu roba”

i u tome što je, prevashodno na osnovu eksploatacije nerazvijenih zemalja, ostvaren visok standard za većinu u metropolama. Posledicu ovakvog stanja Markuze određuje kao „preventivno-kontrarevolucionarno stabilizovanje poznog kapitalizma”. Ovo stabilizovanje kapitalizma određeno je sledećim momentima: podsticanje kapitalističkog načina proizvodnje, izjednačavanje intelektualne i materijalne kulture preko razmnožavanja sistema nauka i takvih filozofija koje su „zabranile kritičko transcendiranje pojmovnosti”; pseudodemokratizovanje u potrošačkoj sferi i istovremeno širenje i jačanje izvršne vlasti; međunarodno mobilizovanje velikog kapitala za osiguravanje izrabljivanja, obuzdavanja i potiskivanja revolta. Iz toga, po Markuzeu, sledi da je kapitalizam „antagonistički totalitet” u kome je radikalna opozicija rasejana i minorizirana i odvojena od tradicionalne baze. Tako Markuze globalno skicira kapitalizam u „fazi preventivne kontrarevolucije” (str. 27).

Ovu sliku Markuze daje na osnovu stanja u SAD, u kojima su „iznutra užljebljeni politika i zločin, mafije i vlada” (kako to u razgovoru formuliše Encensberger), odnosno stanje kad se „s puno prava može govoriti o začetku fašizma” (Markuze), i to uprkos tome što poredak ima nominalno demokratsku podršku. Markuze, u stvari, misli da je ovde reč o preventivnom fašizmu, odnosno o preventivnoj kontrarevoluciji (str. 59). Ali to naravno nije ništa manje utešan nalaz, jer „organizovanje preventivne kontrarevolucije” i počinje sa fašizmom, iako je to posle drugog svetuskog rata veoma revidirano putem međunarodnog „reorganizovanja kapitala pod američkom hegemonijom” (gušenja radikalnih pokreta u Trećem svetu, usavršavanje sistema informisanja i kontrole, rasta produktivnosti i dalekosežnog zadovoljenja potreba). Ovakav razvoj kapitalizma sili ga na odlaganje konflikta sa „komunističkim blokom” ili državama „Trećeg sveta”. Markuze, ponavljajući ranije teze, zna da ne postoji pretnja kapitalizmu spolja već da je ona u zaoštavanju protivrečnosti unutar visokorazvijenog kapitalističkog područja. Ovo zaoštavanje uslovljeno je i time što se kapital konstituiše kao globalno jedinstvo čiji antagonizam pojačava uključivanje u kapitalistički način ponašanja i ekonomski privilegovanih zemalja u razvoju.

Ovakva ocena kapitalizma uslovljava i stanovište o revolucionarnom subjektu i (ne)moćnosti revolucije. Markuze je protiv apsolutizacije tendencija sloma, jer nalazi da bi to bilo grubo postvarenje Marksovih pojmova. On nalazi da i ova osnovna tendencija sadrži subjektivni faktor: praksu. Jer, dijalektika osnovne tendencije u kapitalizmu (određena kao stabilizacija) deluje i u subjektu preobražene prakse — u radničkoj

klasi. Njegov je stav da ona danas u najrazvijenijim kapitalističkim zemljama nije revolucionarna, tačnije nije „određena negacija” — i to u odnosu na dva momenta: odsutnost revolucionarne svesti i integracija njenih potreba i aspiracija, što uslovljava da čak i partije radničke klase ne nalaze da je prelaz u socijalizam na dnevnom redu (str. 25).

Markuzeove marginalije na brojna pitanja revolucije karakterišu se s jedne strane zahtevom da se marksistička teorija revolucije promisli nezavisno od vremena kad je nastala, dakle samo kao pitanje poznog kapitalizma, a s druge strane, uverenošću, koja proizlazi iz analize kapitalizma, da na dnevnom redu nije revolucija već opozicija.

I Markuze govori kao i Marks o temeljnim protivrečnostima kapitalizma, ali uverava u to da inače, a ni iz Marksa, ne proizlazi da se one koncentrišu isključivo u klasi industrijskih radnika. On insistira da se pojam klase ne fetišizuje, ne postvaruje, jer se sa strukturnim promenama u kapitalizmu menjaju klase i njihov položaj. Reč je naravno o zahtevu da se transcendira Marksov pojam proletarijata. On, naime, nalazi da Marksov pojam proletarijata nosi obeležje engleskog industrijskog radnika iz sredine 19. veka, dok radnička klasa kasnog kapitalizma nije više u upadljivoj i brutalnoj formi tlačena. Zbog toga Markuze i kategoriju „diktatura proletarijata” dovodi u pitanje ukoliko se ona vezuje za klasičan proletarijat budući da zbog promena u strukturi rada ovaj nije više ni većina stanovništva (povećanje broja „belih” na račun „plavih” okovratnika). I uverenje u privilegovani položaj klasne svesti proletarijata Markuze smatra postvarenim marksizmom i fetišizmom, pa i napuštanjem Marksovog stanovišta, jer ono ne uvažava razliku između klase po sebi i klase za sebe. Na toj osnovi odigrao se onaj poznati razlaz kritičke teorije sa Lukačom.

Sve u svemu, Markuze insistira da se društveno pitanje radničke klase u kapitalističkim zemljama ne može više objašnjavati na tradicionalan način, naime tek odsustvom revolucionarne svesti. Radi se, po njemu, o tome da se „integrisanje” radničke klase događa na materijalnoj osnovi („razvoj revolucionarne svesti je dimenzija društvenog bivstvovanja”) koju je stvorio monopolski kapitalizam. A monopolski kapitalizam, to je njegovo čvrsto uverenje, izmenio je radničku klasu. „Od *laisser-faire* do monopolskog kapitalizma *dominira osnovna tendencija*, radnička klasa je subjekt radikalne promene.

Međutim, ova klasa nije više Marksov *proletarijat*, i motivi i ciljevi radikalne prakse nisu više oni iz ranijeg perioda.” — (str. 26). Da li to



znači da Markuze jednoznačno odriče revolucionarnost radničkoj klasi? On nalazi da radnička klasa „ostaje društveni subjekt promene, sve dotle dok ukupna materijalna produkcija zavisi od nje, i sve dok je na nju upućena klasa koja vlada i kontroliše proizvodnju, kao i dok god su proizvodni proces i reprodukcija njeno izrabljivanje”. Ali stvar je u tome što se menja socijalni sastav, upotreba radne snage i potrebe klase, i to, po Markuzeu, do mere koja pretpostavlja nove mogućnosti i ciljeve prelaska u socijalizam i samog socijalizma.

Markuze nalazi da zbog ukupnih promena i osnovnih tendencija subjekt revolucije mora da se proširi sa radničke klase („plavi okovratnici”) na široke slojeve „zavisnog stanovništva”. Time on pravda to što „levica” sve više govori o „narodu” i „masama”. Konačno, zaključuje on, izrabljivanje se ne događa samo u fabrici već i u supermarketima i u stambenim zgradama. Sve ovo navodi Markuzea da ostavi otvoreno pitanje: kome pripada vodeća uloga, odnosno prema čijim interesima treba da se „odredi neka revolucionarna strategija” (Encesberger). Markuzeov odgovor na ovo pitanje mogao bi u krajnjem slučaju da se odredi kao svojevrsni agnosticizam. Odbivši da tu ulogu veže za proletarijat, on nalazi da nije moguće da se odredi ko će u budućnosti nastupati kao avangarda, koje će tendencije, grupe ili klasni slojevi biti radikalizovani.

Encesberger u otvorenom dijalogu primećuje Markuzeu da promene u kapitalizmu koje on ističe nisu temeljne prirode, jer se relativno osiromašenje proletarijata nastavlja. Ni Markuze ne pobija tu činjenicu kao odlučujući momenat za izgled revolucije u klasnom kapitalizmu, ali odbija da se revolucija u ovoj fazi kapitalizma vezuje za problem bede proletarijata i njeno ukidanje. Temeljna je Encesbergerova primedba da Markuze proletarijat određuje po potrošačkom, umesto po proizvodnom odnosu, tačnije da Markuze upoređuje postojeći standard sa onim iz 1850. godine. On, nasuprot Markuzeu, misli da ne iščezava proletarijat već da se i drugi slojevi proletarizuju. Tu je razlaz sa Markuzeom potpun.

Moglo bi se zaključiti da Markuze otvoreno postavlja pred marksističku teoriju zahtev da se brojne kategorije — klasa, masa, samoupravljanje, solidarnost, diktatura proletarijata — ponovo definišu s obzirom na kretanje u savremenom kapitalizmu. Vredno je, nema sumnje, njegovo upozorenje da zbog novih formi prelaza u socijalizam u Marksovu teoriju treba da se uvrste i oni momenti u klasnim promenama koji su ranije bili smatrani samo ideološkim ili utopijskim. Tim pristupom marksizam bi postao otvoren za

mogućnosti da se u samoj praksi iskažu novi momenti teorije, a njihovim razvijanjem teorija bi „ponovo postala nit vodilja prakse” (str. 29).

Kroz celi tekst a posebno u razgovoru sa Encesbergerom („SAD: pitanje organizacije i revolucionarni subjekt”) Markuze otvoreno dovodi u pitanje ortodoksno marksistički pristup proletarijatu i partiji kao prevaziđen. Dok Encesberger nastoji da pokaže nužnost vraćanja na Marksov pojam proletarijata i lenjinski princip partije, Markuze pak tradicionalno-marksistički pristup jednostavno odbija kao nešto što se nalazi samo „u knjizi koja je napisana u davno vreme” (str. 65). Istina, u slučaju partije on nije tako jednoznačan. Konačno, sam ističe da je pitanje organizacije nezaobilazno a da ni sama „radikalna levica” ne bi ovo pitanje mogla da odstrani, jer „bez organizacije i discipline više ne ide” (str. 72).

Markuze se zalaže da se široki slojevi srednje klase i inteligencije prihvate kao potencijalna snaga preobražaja. On posebno ukazuje na inteligenciju jer nalazi da je odvajanje inteligencije od klase objektivno dovodilo do „fatalnog antiintelektualizma”, što je koristilo kapitalističkom establišmentu, odnosno njegovom stabilizovanju i smirivanju svesti. Markuze naravno zna da je intelektualna praksa još privilegija elite, ali nalazi da i pored toga ona može da bude „izvor radikalne prakse”. Naime, on uviđa da kritički i prevratnički teorijski rad pretpostavlja poseban položaj i posebno „polje intelektualca”. On veruje da inteligencija može da deluje revolucionarno i kontrarevolucionarno. Kako, po njemu, danas preovladava nekritički odnos prema društvu, on se zalaže za „kontra-inteligenciju”, odnosno „inteligenciju u protivstavljanju” koja bi praktikovala kontra-psihologiju, kontra-sociologiju, kontra-um, kontra-vaspitanje (str. 37).

Kako Markuze određuje alternativu postojećem? To je borba za „radikalno drugačije forme života”, pri čemu je svestan da to pretpostavlja raskidanje sa tradicionalnim shemama prelaska u socijalizam i socijalizma samog. „Njen cilj (radikalne pobune — R. N.) bio bi razvoj socijalizma kao napredak od otuđenog ka stvaralačkom radu.” Teorija treba ovu mogućnost da definiše kao mogućnu praksu. Kao značajan moment preobražaja društva on posebno ističe spontanost. Ovu vidi kao po sebi antiautoritarnu i slobodarsku a time i primereniju „veličini preobražaja” koji se očekuje. Usmeren na to da pokaže da same institucije nisu garant slobode on jednostrano pada na svojevrsan individualizam („pokret individua”), jer ne uzima u obzir nužnost posredovanja (institucija) u procesu oslobađanja individua, već nalazi da sloboda izrasta iz samih individua. U tome on ipak ostaje u začaranom

krugu. Na primer, nalazi da je samoupravljanje revolucionarna organizacija ako su samoupravljajući revolucionarni, tj. ako njihove potrebe i svest sadrže sistem transcendirajućih elemenata. Bez toga, po njemu, samoupravne zajednice su „jedva nešto više od eksperimenta u okvirima postojećeg: momenti jednog pseudodemokratizovanja, a nikako kvalitativan skok u socijalizam”. Istina, on uvida da spontani moment ne može da bude delotvoran sve dok se na odgovarajući način ne organizuje. Visokoorganizovana moć kapitalizma ne može da bude pobeđena bez neke protivorganizacije, ali to, po njemu, ne mogu da budu tradicionalne forme organizacije koje su „centralističko-birokratske” i po vlastitim definicijama „deo postojećeg”. U kritičkom osvrtu na institucionalno mišljenje i ponašanje Markuze takođe nalazi da je marksizam promenio odnos „baze” i „nadgradnje”, ali ne kako se to obično pretpostavlja u smislu „kraja ideologije” već pre u smislu institucionalizovanja i otelovljenja ideologije od svakodnevnice do ukupnog ponašanja društva i pojedinca.

Izvesnog ublažavanja nekih opredeljenja i kritičkih stavova ima u tekstu „Brodolom nove levice”. Ovaj tekst potiče iz 1975. godine, a reč je o proširenom predavanju o nekim pitanjima razvoja, domašaja i ograničenosti delovanja nove levice, pre svega u SAD. Naslov teksta podrazumeva poraz nove levice. Međutim, raspravljajući o porazu nove levice kao nečemu što je prisutno, Markuze se pita: može li se kad je reč o njoj stvarno govoriti o porazu.

Pre no što odgovori na to pitanje on se ponovo bavi određenjem nove levice. Ona je, po njemu, skupina „političkih grupa koje su se postavile levo od tradicionalnih komunističkih partija”, neorganizovane i nemasovne i, naročito u SAD, izolovane od radničke klase. Pojavu tih grupa tumači kao izraz oslobodilačke i antiautoritarne eksplozije, a njihovu originalnost vidi u tome što je ovaj pokret dao jednu novu definiciju samog pojma revolucije povezujući je s novim mogućnostima slobode, novim potencijalima socijalističkog razvitka koje razvijeni kapitalizam u isti mah stvara i blokira. Reč je o tome, — tu on ponavlja svoja stara stanovišta, — da treba srušiti dominantni sistem potreba i mogućnosti njihovog zadovoljenja i konačno o tome kako-tako zamišljeni koncept revolucije integrisati u marksističku teoriju. Dalja je karakteristika ovog pokreta što je pokušao da okupi snage koje su marksistička teorija i praksa ranije prenebre-gavale. Ovaj koncept revolucije trebalo je da „totalizuje opoziciju nasuprot totalizaciji tlačenja i eksploatacije”. Markuze misli da to nije bio ni romantizam ni elitizam već je to bilo postavljanje „ispred” stvarnih okolnosti ili „objektivnih

uslova". U spisu „Teorija i praksa” Markuze neke zahteve nove levice smatra moralnim i estetskim eksperimentom (pitanje zagađivanja, ukiđanje podele rada itd.), koji su anticipirajući ali preuranjeni i zbog toga za dugo izolovani. Unutar postojeće podele rada ovi zahtevi se pokazuju kao ideološki, moralizirajući i slični načini revolta. Ovakav pokret je čak i „establišment” u određenoj meri prihvatao. Međutim, pokret nije uspeo da razvije organizacione oblike, atomizirao se, počeo je da se iskazuje kao „anarhizam”, „narcističko samoprecenjivanje” i „antiintelektualizam”. Tumačeći dalje uzroke poraza nove levice i samom strukturom monopolističkog kapitalizma, položajem radničke klase (integrisana u sistem), Markuze ne prihvata da je taj poraz mogao biti u dobroj meri uslovljen stvarnom pozicijom ovih grupacija. odnosno, odnosom prema radničkoj klasi. Naime, on i dalje misli da je ova „pobuna protiv sistema” nužno bila oslonjena na „manjinske grupe, smeštene izvan materijalnog proizvodnog rada ili na njegovoj periferiji” i da je to moglo da radikalizuje političku svest na način da je iskustvo otuđenja pretvorilo u pobunu.

Markuze istovremeno ukazuje na granice ovakve pobune. Svoje ideje o radikalnom preobražaju nova levice je ispisala u „jednom bez sumnje haotičnom obliku i na pomalo nezreo način”. Nova levice je bila i vraćanje „nekoj vrsti individualnog oslobođenja” (droga, kultovi i pseudo-religije), zagovarajući neki apstraktni antiautoritarizam povezan s prezrenjem teorije kao vodiča prakse. Istovremeno, marksizam je bio ritualiziran i fetišiziran. Sve to je uticalo da je nova levice u svom „herojskom dobu” prohujala. Zapravo, Markuze u ovom napisu i hoće da razmotri uzroke zbog kojih je prohujalo to „herojsko doba” i da naznači eventualne uslove za renesansu levice u uslovima razvijenog kapitalizma, a on misli uglavnom na SAD. Tako se pokazuje da uprkos svim slabostima i minulosti „herojskog doba” Markuze ne govori o porazu nove levice, čak misli da je pogrešno o tome govoriti. Naprosto zbog toga što pokret ima svoj koren u strukturi razvijenog kapitalizma, a poruka pokreta naišla je na šire razumevanje (kod radnika, potlačenih manjina, pokreta za oslobođenje žena). On posebno ističe da je nova levice dala doprinos razvijanju nove svesti o kapitalizmu kao otuđenom društvu i kritici svakog sistema dominacije nad ljudima.

Eventualne perspektive daljeg razvoja pokreta nove levice Markuze nalazi i u radničkoj klasi, ali kako to on kaže, „izmenjenoj u svojoj svesti i biću”. On pri tom ne govori ništa o načinima na koji bi ta izmena mogla da se izvrši niti o nosiocima i posrednicima u toj izmeni. To svakako

ostaje onaj nerešiv problem za ovaj pokret i najslabija tačka ovih očekivanja. Jer Markuze i dalje veruje da je nova levica okružena „širokim konzervativnim masama stanovništva“. Kao značajan moment eventualne renesanse ovog pokreta on predviđa čvršću organizacionu strukturu pokreta, veće angažovanje snaga protesta, na primer organizacija žena. Sadržaj aktivnosti nove levice očigledno ne bi bio izmenjen: na dnevnom redu ostaju protest i političko objašnjavanje. Za Markuzea je stoga teza o unošenju klasne svesti „spolja“ u integrišućem i integrisanom kapitalističkom društvu važnija nego ranije.

Šta može da čini levica? Da prosvećuje kroz institucije, da vaspitava. I ta defanzivna uloga je, po Markuzeu, danas „jedina mogućnost“ i jedina alternativa narastajućem fašizmu. Samo tako, po njegovom sasvim pesimističkom zaključku, može da se održi pokret radikalne opozicije, koji čine pre svega omladina i militanti iz geta. Nikakvu klasnu borbu i revoluciju on ne pretpostavlja. Dozvoljava mogućnost „rasnog rata u SAD“, ali odbija da mu da klasnu dimenziju.

Posebnu pažnju među radovima sabranim u ovoj maloj knjizi privlači „žensko pitanje“. Razmatranje tzv. ženskog pitanja izgleda novo, ali ono se Markuzeu moglo nametnuti logično s obzirom na njegovo razumevanje socijalizma, odnosno isticanje one prividno tek emocionalne strane čoveka.<sup>3)</sup> U ovoj knjizi on o tome posebno raspravlja u prvom spisu „Marksizam i feminizam“. Svoja razmatranja ovog kompleksa pitanja Markuze počinje stavom za koji sam pretpostavlja da ne mora da bude prihvaćen. On, naime, nalazi da je *Pokret za oslobođenje žene* danas „možda najvažniji i potencijalno najradikalniji pokret iako svest o ovoj činjenici još nije prožela ceo pokret“. I sam Markuze, na nivou realnosti, vidi da je feministički revolt protiv kapitalizma nesiguran beočug između utopije i realnosti. To je sada samo „čvrsto jezgro sna“, i mogući kriterij kritike postojećeg.

Žene nisu klasa u Marksovom smislu tog pojma, ali Markuze nalazi da odnos između muškarca i žene prolazi dijagonalno „kroz klase“ i da su neposredne potrebe i mogućnosti žena određene njihovom klasnom pripadnošću. To znači da ima osnova da se kategorija „žena“ protivstavi kategoriji „muškarac“ jer se razlike ne mogu svesti na očevide fiziološke razlike. Svi ženski kvaliteti društveno su a ne biološki određeni. To je ponavljanje ranih Marksovih nalaza.

Novi položaj žena ne pretpostavlja samo nužnost socijalizma nego i posebnog „oblika socijalizma

<sup>3)</sup> O tome je Markuze pisao posebno u *Eros i civilizacija* i *Esej o oslobođenju*.

— feminističkog socijalizma". Ovaj socijalizam pretpostavlja fundamentalno preokretanje vrednosti i institucija u prelazu ka socijalizmu. Markuze u stvari misli na transcendiranje vrednosti koje sadrži kapitalistički princip jednakosti (učinak, funkcionalni racionalizam koji potiskuje emocije, izvestan dvostruki moral, radna etika, volja za moć i pokazivanje „snage”, muškost). Emancipaciju čulnosti i uma i kreativnu receptivnost Markuze suprotstavlja racionalnosti vladanja i represivnoj produktivnosti. „Muške” vrednosti ili vrednosti kapitalizma utiču da oslabe životni nagoni, tj. erotske energije. Mobilizovanje agresivnosti u ovoj fazi kapitalizma lako je prepoznatljivo (militarizovanje, brutalizovanje, suzbijanje borbenih zahteva, pojačana eksploatacija) i zato socijalizam mora da otelevi određenu negaciju agresivnih i represivnih potreba i vrednosti kapitalizma kao „kulture kojom dominira muškarac” (str. 15).

Uz sve slabosti razvijeni kapitalizam postepeno stvara uslove za afirmisanje ideologije ženskih kvaliteta, senzibilnosti principa razuma, kao antitezu „principu učinka”. Ti uslovi su: olakšavanje fizičkog rada, skraćivanje radnog dana, mogućnost pobede nad siromaštvom, liberalizovanje seksualnog morala, kontrola rađanja, opšte obrazovanje. U osnovi ove ocene stoji Markuzeovo uverenje da ravnopravnost zasnovana na „principu učinka” još nije sloboda za žene. Markuze nalazi da u Marksovom konceptu socijalizma ima ostataka „principa učinka”, i to naročito u naglašavanju razvoja proizvodnih snaga, u podvojenosti između carstva slobode i sveta rada. Ali i površno čitanje Marksovih dela, naročito ranih, pokazuje da Markuze nema pravo u svojoj pretpostavci da Marksov pojam socijalizma sadrži instrumentalizovan pristup čoveku, odnosno da Marks ne vidi ono što on (Markuze) vidi, naime da život treba da bude svrha po sebi, da čula treba da se razvijaju, da treba da se prevaziđe svaka hijerarhičnost. Taj moment, humanistički, oslobodilački i estetski, ili u Markuzeovoj terminologiji „ženski princip”, Marks jednoznačno pretpostavlja u svojim ranijim delima (npr. *Ekonomsko-filozofski rukopisi*), a taj momenat je implicate prisutan i u *Manifestu komunističke partije*.

Markuzeova ideja feminističkog socijalizma, naravno, nije okrenuta protiv muškaraca. Naprotiv, ona pretpostavlja sintezu: muško-žensko. To je, kako sam Markuze kaže, moderna legenda o androginitizmu. Za ovu „krajnje mitološku koncepciju” on kaže da nije ni sasvim ekstremna ni potpuno mitološka. „Ideji androginitizma nije moguće da bude pripisano drugo racionalno značenje sem one društvene fuzije kvaliteta, koji su se u patrijarhalnoj civilizaciji nesrazmerno

razvijali kod muškaraca i žena, fuzije u kojoj bi se sa ukidanjem muškog gospodarenja slobodno razvijala ženska karakteristika. Ali ni na jednom stupnju androgine fuzije prirodne razlike između muškarca i žene kao individua neće nikada nestati. Neukinuta i nedotaknuta ostaje ova razlika u odnosu prema drugome, onome čiji deo hoće da se postane i za koga se hoće da on postane deo samo jednog, a koji ipak nikada ne može da postane deo samog jednog, niti će to postati. Ovo protivurečje se ne ukida ni u erosu. Feministički socijalizam bio bi, dakle, i dalje potresan konfliktima koji proizlaze iz ovog protivurečja, nerešivim konfliktima potreba i vrednosti. No androgini karakter društva mogao bi da smanji nasilnost i poniženje ovih konfliktata.”

— (str. 21—22).



---

RADOSLAV ĐOKIĆ

---

# ZA URBANU STVARNOST

---

„Urbano tkivo buja, širi se, nagriza  
ostatke agrarnog života”.  
(A. Lefevr, *Urbana revolucija*)

Čime se odlikuje savremeno društvo kad se uverljivo govori o urbanoj revoluciji kao činjenci koja to društvo prožima? Da li se unutar savremenog industrijskog društva stvaraju dovoljne pretpostavke za prevazilaženje tradicionalnog načina života i ponašanja ljudi? Mogu li se sagledati i objasniti posledice prodora urbanog u otporno tkivo u kojem preovlađuju elementi prošlog, zatvorenog, oko kojih je navučen tvrd oklop tradicionalizma? Odgovor na ova pitanja ne može se dobiti ako se prethodno ne raščiste određene nejasnoće, a u prvom redu nepreciznost samog pojma „urbana revolucija”, čiju dvosmislenost Lefevr objašnjava uglavnom kao posledicu još nerazvijenih materijalnih i društvenih okolnosti koje bi podstakle procese urbane sveobuhvatnosti. Razloge Lefevr vidi u nedovoljno razvijenom epistemološkom pristupu problematici urbanog i čini nam se da je u svemu tome „nadjaćao institucionalni i ideološki karakter onoga što se naziva urbanizmom”, a da je, sa druge strane, urbanizam shvaćen u političkom smislu, izložen kritici koja dolazi i sa desna i sa leva. „Desničarska kritika” obično je nazadna, često humanistička. Ona štiti i opravdava neoliberalnu ideologiju, to jest „slobodno preduzeće”, neposredno ili posredno.<sup>1)</sup> Moć ove kritike, očigledno, ima ograničeno dejstvo ali, istovremeno, ona se brzo širi jer se obično kreće u krugovima koji su dobro raspoređeni u društvenom informacionom sistemu. Ova vrsta kritike suprotna je pomenutoj levičarskoj kritici koju ne „izriče ova ili ona grupa, klub, partija, aparat, ideolog, svrstani „ulevo”, nego je to „ona kritika koja pokušava da krči put mogućem, da ispita i obeleži predeo koji nije samo predeo „stvarnog”, izvršenog, zauzetog

<sup>1)</sup> Anri Lefevr, *Urbana revolucija*, „Nolit”, Beograd, 1974. str. 15.



od postojećih ekonomskih, društvenih i političkih snaga. To je, dakle, *utopijska* kritika, jer ostaje na rastojanju prema „stvarnom” ne gubeći ga pritom iz vida”.<sup>2)</sup>

Izvlačeći odgovarajuće zaključke iz pomenuta dva kritička stava Lefevr se opredeljuje za analitičko istraživanje i teorijsko produbljivanje procesa urbanizacije kojeg sagledava u prostornoj i vremenskoj dimenziji. Osnova na kojoj se Lefevr opredeljuje jednostavna je, a istovremeno omogućava da se u celini sagleda istorijsko kretanje društva u svojoj ukupnosti, a posebno urbane stvarnosti, kako Lefevr naziva sve ono što se događa u prostoru i vremenu u što se grafički može predstaviti na jedinstvenoj osi:

0 ..... 100%

gde polazna tačka označava odsustvo urbanizacije („čista priroda”, zemlja prepuštena „elementima”), a završetak označava krajnji cilj, totalno urbano društvo koje se konačno „otelo” od prirode, nadvladalo je i situiralo se u gradu kao univerzumu. To stalno otimanje predstavlja svojevrsnu dramu neprestanog suočavanja nastajućeg i nestajućeg, budućnosti sa prošlošću i sadašnošću. Ta drama se odigrava u vremenu i prostoru sa stalnom tendencijom da se organizovana nastojanja usmere ka formiranju gradskih aglomeracija manjeg ili većeg obima. U početku je grad bio politički determinisan i naseljen ljudima koji su se za njega opredeljivali kao prema svom privremenom skrovištu, kao prema mestu na kojem su se zadovoljavali interesi odgovarajućih kategorija ljudi koje su se izdvajale od ostalih delova stanovništva. Iz grada se usmeravalo, dirigovalo širom okolinom u kojoj „upravlja velikim poljoprivrednim radovima: isušivanjem, navodnjavanjem, pravljenjem nasipa, krčenjem itd... Vlasništvo nad zemljištem tu postaje vrhovno vlasništvo monarha, simbola reda i akcije”.<sup>3)</sup> Ukazujući na pojavu političkog grada Lefevr je ukazao na značajnu društveno-istorijsku pojavu — na prodor buržoaskih odnosa u patrijarhalnu sredinu, na afirmaciju nove društvene strukture koja se na početku stala razvijati na bazi trgovine, kasnije na bazi industrijske proizvodnje da bi se dugo, sve do današnjih dana, zadržao u vidu eklektičke smеше brojnih elemenata koji su se istorijski javljali i degradirali da bi ustupili deo prostora ili ceo prostor novim tendencijama.

<sup>2)</sup> *Ibid.*, str. 15.

<sup>3)</sup> *Ibid.*, str. 17.

Grad je prvu krupniju promenu, posle svog nastanka, doživeo sa prodorom trgovine koja je dugo bila proganjana iz gradova, te otuda pojava specijalizovanih četvrti izdvojenih od grada — heterotopija. Navodeći istorijske činjenice, na kojima je zasnovana ova pojava Lefevr konstatuje da „samo na evropskom Zapadu, krajem srednjeg veka, roba, pijaca i trgovci provaljuju kao pobednici u grad“. Čak i sveta mesta — agore i forumi počinju da puštaju pod naletom novih procesa i da se pretvaraju u trgovačke centre, u mesta na kojima se obavljala trgovačka razmena dobara, neposredno i putem novca. Upravo ta razmena dobara prerasta u isključivu gradsku funkciju koja je izazvala pojavu novog arhitektonskog, urbanističkog oblika te celine. Umesto političkog centra grada, mesta odakle je zračila njegova politička moć, koji je i sam predstavljao političku funkciju društva — afirmiše se i nameće trgovački centar oko kojeg se „grupišu crkva i opštinska kuća (koju zauzima trgovačka oligarhija), sa svojom kulom i zvonikom, simbolom slobode“.<sup>4)</sup>

Stvara se, s tim u vezi, novi urbani prostor koji postaje „mesto susreta stvari i ljudi, razmene dobara“.

#### *Nestanak grada kao ostrva u seoskom okeanu*

Grad je dugo bio u senci sela, predstavljao je heterotopiju u odnosu na njega, da bi se kasnije, preko predgrada, počeo uklinjavati u seosko tkivo. Sve su društvene okolnosti uticale da grad bude strano tkivo u kompleksu agrarne strukture koja se istorijski već bila učvrstila te time stekla značajno preimućstvo. Lefevr uočava da se u jednom istorijskom trenutku ovi odnosi menjaju i iznosi određene društveno-istorijske razloge koji više objašnjavaju spoljašnju stranu ovog procesa, a manje zadiru u njegovu suštinu. Osnovno pitanje koje se ovde mora postaviti jeste zašto je do ovog procesa došlo, a ne kako se on odigrao. Polazeći od suštine možemo konstatovati da upravo u tom razdoblju dolazi do promena u društvenoj strukturi izazvanih pojavom nove klase — buržoazije. Građanstvo je vršilo prodor ka gradu nalazeći u njemu najbolji teren za učvršćivanje svoje politike moći. Njemu se pridružuje i ~~u~~ crkve koji sagledava budućnost novonastale klase. Otuda su trgovački centar, gradska kuća i crkva arhitektonske jedinice koje sačinjavaju urbano jezgro grada. Na takav način se stvaraju svi potrebni uslovi ne za osamostaljivanje i izolaciju grada od os-

<sup>4)</sup> *Ibid.*, str. 19.

talih naseljenih delova, nego za njegovo tešnje povezivanje sa njima jer su oni pretežno, a najčešće sasvim, bili seoskog tipa. U tom prelomnom trenutku „grad se više ne pojavljuje niti se ispoljava kao urbano ostrvo u seljačkom okeanu; ne pojavljuje se više kao paradoks, čudovište, kao pakao ili raj, suprotan seljačkoj ili seoskoj prirodi. On ulazi u svest i u spoznaju kao jedan od ravnopravnih izraza u suprotnosti „grad-selo”.<sup>5)</sup> Selo se, prema Lefevru, pretvorilo, pretopilo u grad, odnosno grad se nametnuo svojom univerzalnošću, potpuno upio u sebe selo, seosko tkivo. Tako je stvoren — grad. Delom i kao posledica „naginjanja društvene stvarnosti ka urbanom”. Grad privlači ogromne mase ljudi koji iz seoske sredine hrle u gradove i na takav način se desetkuje seosko stanovništvo, a u grad dospevaju ljudi nedovoljno za njega pripremljeni. Međutim, socijalne posledice nagle urbanizacije ovom prilikom ostavljamo po strani i pored njihovog značaja za stabilnost gradske celine.

Razvoj grada je doveo dotle da se već može govoriti o urbanoj stvarnosti koja se dvostruko ponaša u industrijskoj eri. Lefevr ide čak dotle da tvrdi da grad „ide malo ispred pojave industrijskog kapitala”, oslanjajući se prvenstveno na trgovački kapital i pojavu tržišta. Ono što će industrija učiniti pre se može nazvati „ne-gradom sa odsustvom ili prekidom urbane stvarnosti”. Međutim, pored odbrambene aktivnosti političkog i trgovačkog grada pred industrijom koja mu se približava da bi u njemu pronašla elemente potrebne za svoju dalju ekspanziju, „ne-grad ili anti-grad uskoro će osvojiti grad, prožeti ga, izazvati njegovo rasprskavanje i tako ga beskrajno proširiti, dovesti do urbanizacije društva, do urbanog tkiva koje će prekriti ostatke grada, prethodnika industrije”.<sup>6)</sup> Dolazi, očigledno, do remećenja stabilnosti već koherentne celine koja se učvrstila u prethodnim razdobljima postigavši maksimalnu i unutarnju i spoljašnju ravnotežu. Urbana stvarnost više nije „organski totalitet”, ona gubi „izmeren prostor kojim vladaju monumentalne divote”. Grad se rastače; gubi se nekadašnja strogost u pogledu preciziranih funkcija. Pojavljuju se periferija, razvučena predgrađa, stambeni blokovi, prigradska naselja u kojima još uvek dominira seoski način života. U gradovima se koncentrišu sve veća materijalna bogatstva, sve veći broj kulturnih i naučnih institucija, nagomilanost informacija.

Ako je industrija u vezi sa ne-gradom onda se postavlja pitanje šta je to industrijski grad.

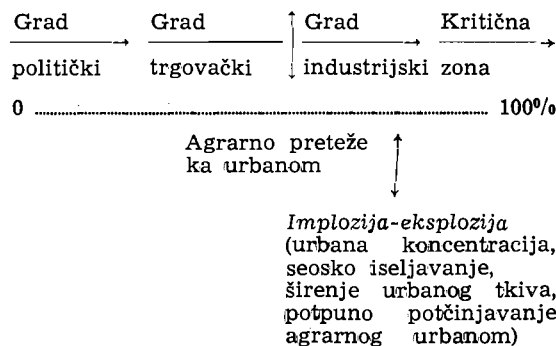
<sup>5)</sup> Ibid., str. 20.

<sup>6)</sup> Ibid., str. 23.

Jer ako je to „često bezobličan grad, jedva urbano naselje, konglomerat, konurbanost”, onda se on prirodno suprotstavlja već formiranom gradskom tkivu — urbanoj stvarnosti. Industrijski grad je ravnodušan prema svemu što nije u neposrednom interesu industrijske proizvodnje, dakle, prema umetnosti, kulturi, nauci, univerzitetu. Industrija doprinosi da se „urbana problematika nameće u svetskim razmerama”. U vezi s tim Lefevr postavlja pitanje o mogućnosti prerastanja urbane stvarnosti u „superstrukturu” koja bi se razvila na bazi ekonomske strukture i kapitalističke i socijalističke. Ili to postaje „beznačajna stvarnost marginalna u odnosu na proizvodnju”. Urbana stvarnost, zaključuje Lefevr, nije tako inferorna jer „ona menja proizvodne odnose”, ona „postaje proizvodna snaga”. Menjaju se, očigledno, uslovi u kojima se ostvaruje nova urbana stvarnost. Iako ne počinje sve iznova postavljaju se nova pitanja koja se odnose na mogućnost izgradnje novih gradova, ili „nečega što bi zamenilo” nekadašnji politički i trgovački grad. Kako objasniti urbani fenomen? Šta je to kritičko razdoblje i kako ga prevazići? Ovo je samo izbor pitanja koja se nameću tokom konstituisanja praktičnih odnosa na relaciji društvo — urbana stvarnost i urbane svesti.

#### Kritička faza

Za razumevanje „kritičke faze”, „kritičke zone” Lefevr je stvorio odgovarajuću osu:



Na ovoj osovini kritička zona je negde na završetku procesa urbanizacije, čak i iza eksplozije-implozije i ima tendenciju da ustupi mesto misaonoj aktivnosti koja će popuniti odgovarajućim sadržajem novu urbanu stvarnost. Ovo se ogleda u tome što se „povećanje industrijske proizvodnje superponira na rast trgovinskih razmena, umnožava te razmene. Taj rast

ide od trampe do svetskog tržišta, od jednostavne razmene između dve osobe do razmene proizvoda, dela, misli, ljudskih bića".<sup>7</sup> Na taj način se formira određena konstelacija odnosa koja dovodi do nastanka urbanog društva koja se ne određuje „kao dovršena stvarnost, već naprotiv kao horizont, kao virtuelnost koja osvetljava". Na toj liniji se postavlja i pitanje zasnivanja urbane prakse u razvoju koja bi odgovarala istoj takvoj društvenoj praksi. Međutim, urbana praksa će se ostvariti tek u budućnosti, a njeni početni elementi formiraju se u kritičkoj fazi iz koje se uslovno može sagledati *virtuelni oblik* kako Lefevr naziva planetarno društvo, „svetski grad" koji se nalazi „s one strane svetske i planetarne krize, stvarnosti i mišljenja, izvan starih granica koje su postavljene za vreme prevlasti agrikulture, a održavane tokom razmene dobara i industrijske proizvodnje".<sup>8</sup> Urbana problematika se nameće svojom aktuelnošću i zahteva analitički pristup svojim oblicima, funkcijama, urbanoj strukturi. Za ovu dosta nejasnu problematiku urbanog Lefevr malazi uspelo poređenje sa „crnom kutijom" gde se zna šta „u nju ulazi; ponekad primećujemo ono što izlazi. Ne znamo dobro šta se u njoj događa. A to osuđuje uobičajene postupke prospektive ili projekcije, koje ekstrapoliraju polazeći od savremenog, to jest od utvrđivanja činjenica".<sup>9</sup> Kritička faza je istovremeno i krizna faza u kojoj se neke dotada suverene vrednosti relativiziraju odakle se javljaju i pitanja za ili protiv ulice, spomenika, prirode pa i samog grada, urbanizma, urbanog centra. I ne samo to, kritička faza je, očigledno, metafora koja svojom suštinom podrazumeva i odnos grada i sela, veštačkog i prirodnog, fizi-sa (prirode) i logosa (razuma), kao i odnos blistavo i mračno, voda i kamen, drvo i metal, čudovišno i rajsko, divlje i veštačko. Jer čime se grad približuje prirodi, ima li sa njom dodirnih tačaka? Ako je to park, ili šire, „zelena površina", koje su onda, to njihove funkcije i nisu li oni neutralni i u odnosu na urbano i u odnosu na prirodno i ruralno. „Da li su ti prostori mesta doslovnog ili približnog podudaranja grada i sela?" pita se Lefevr. Međutim, on smatra nemogućnom takvu polovičnost, takvu neutralnost jedne pojave koja je striktno prilagođena novonastalom urbanom tkivu, koje nemilice prodire u prirodu i razara čak i ono što je do juče smatrano neobuzdanom moći — njene elemente — vodu, zemlju, vazduh, svetlost. Čak i bez nuklearnog rata priroda će, prema Lefevrovim predviđanjima, pokleknuti do 2000.

<sup>7</sup>) *Ibid.*, str. 24.

<sup>8</sup>) *Ibid.*, str. 26—27.

<sup>9</sup>) *Ibid.*, str. 27.

godine. „Priroda se udaljava, ali se znamenja prirode i prirodnog umnožavaju, zamenjujući i istiskujući stvarnu „prirodu“. Proizvodimo i prodajemo na gomile ovih znamenja. Jedno drvo, jedan cvet, jedna grana, jedan miris, jedna reč postaju znaci odsutne prirode: uzaludno i fiktivno prisustvo. Istovremeno ideološka naturalizacija postaje prava napast.”<sup>10)</sup> Ovim se, međutim, ne završava proces stalnog pomeranja urbanog tla, njegovo nikad nesmirujuće smirivanje. Treba biti oprezan u tom mraku izazvanom prekidom veza sa prirodom i njenim elementima.

U traganju za rezultatima stalnih promena Le-fevr ukazuje na postojanje *sljepog polja* koje je nevidljivo za onoga s kim je u organskoj vezi, čiji je ono produžetak. Jer ako je slepo polje ono virtuelno, ono što se nalazi u viziji onda je teško očekivati od realnosti, od postojećeg da ga sagleda u svim njegovim dimenzijama. Ili u slučaju urbanog koje se ne vidi pravim očima, nego „očima, konceptima koje su obrazovale praksa i teorija industrijalizacije, fragmentarnom analitičkom mišlju, specijalizovanom tokom ovog industrijskog perioda, dakle — *reduktorom* stvarnosti u formiranju.”<sup>11)</sup> Tamo gde virtuelna stvarnost počinje da se nazire, gde se otela redukciji, otpočinje urbano, još nevidljivo ali već učvršćeno u našoj svesti koja još ne može da baci dovoljno svetlosti i na taj fenomen. Rađanje urbane stvarnosti se ne događa bez posledica, bez otpora postojećeg već zamorenog urbanog tkiva. Ovo tim pre jer „urbana stvarnost, pre no što se rodi i potvrdi, vidi sebe *redukovanu*, s jedne strane — ruralnim (predgrađa sa paviljonima, takozvani zeleni prostori) i s druge strane, industrijskim *svaki-dašnjim* (funkcionalne stambene skupine, okolina, veze, jednolični i obavezni putevi), *svaki-dašnjicom*, podvrgnutom zahtevima preduzeća i tretiranom prema racionalnosti preduzeća. Reč je o istovremeno i socijalnoj i mentalnoj redukciji, s jedne strane na trivijalnost, a s druge strane na specijalnost. Ukratko, urbano se svodi na industrijsko. Zaslepljenost, ne-videnje i neznanje podrazumevaju jednu ideologiju”.<sup>12)</sup> Da li je urbana stvarnost u takvoj situaciji bespomoćna, da li je ustuknula pred teškoćama koje joj se neprestano nameću i jedna iz druge proističu? Urbano se mora iznova potvrđivati, mora dokazivati svoju neminovnost u budućnosti. Urbana stvarnost je istovremeno postojeća stvarnost čija je funkcija za život grada kao

<sup>10)</sup> *Ibid.*, str. 36.

<sup>11)</sup> *Ibid.*, str. 38.

<sup>12)</sup> *Ibid.*, str. 39.

urbane činjenice i za samo urbano društvo neminovna. Pošto je smeštena na gotovo nevidljivo mesto Lefevr je označava kao „slepo polje” po analogiji sa „slepom mrljom” koja je nevidljiva za oko kao njenu organsku pretpostavku.

*Slepa polja i kako ih sagledati*

Metafora *slepo polje* u Lefevrovom kontekstu nalazi svoju ravnotežu u organskom svetu, u slepoj mrlji na mrežnjači koja je „središte vizije a ipak njena negacija”, što je svojevrsni paradoks jer „ko ne vidi sebe; njemu je potrebno ogledalo. Središna tačka vizije ne vidi sebe i ne zna da je slepa”.<sup>13</sup> Međutim, metaforičnost sintagme „slepa mrlja” ne bi bila dovoljna sama po sebi da nije u pitanju njena razrušenost i svestranost koji se mogu i filozofski i naučno registrovati u semantičkom polju gde se urbano uzima kao virtuelno, ali i kao celina koja se može na različite načine potvrđivati aktuelnim, postojećim i priznatim parametrima. Dakle, nije urbana celina entitet označen zamišljenim linijama, odnosno, nije samo projekcija shvaćena izolovano od urbanog tkiva koje se istorijski razvijalo od normalnog (seljačkog), preko industrijskog do urbanog. Ali, istorijski ne znači idealnu postupnost, stalno progresivno kretanje. Jer istorijski razvoj svih „socijalnih pojava”, i ne samo njih, praćen je „izbijanjima, ukrštanjima, razilaženjima, prednostima i zadocnjenjima u razvoju. I naročito sa bolnim prelazima, kritičkim fazama”<sup>14</sup>) Upravo usled te svoje neodređenosti, usled svojevrsne dijalektičnosti, usled nesvesnosti slepa polja se nameću istraživaču, postaju „virtuelnost za saznanje, a mogućnost za akciju”. Međutim, Lefevr bi da nesvesno zameni sa *nepoznato* te mu se čini da na takav način može brže da se dođe do zapuštenih mesta kako u urbanoj stvarnosti tako i na čovekovom telu. Kao najizrazitiji primer „zapuštenosti” (neprilagođenosti) je spol. Ali „slepa polja su istovremeno i mentalna i socijalna. Da bi se shvatilo njihovo postojanje, treba pribeći snazi ideologija (koje rasvetljavaju druga polja ili pomažu iskršavanju fiktivnih polja) — i, s druge strane, snazi govora”.<sup>15</sup> Treba, svakako, što pouzdanije utvrditi stepen prisutnosti i ideologije i govora u urbanoj stvarnosti, njihovu lociranost u ranije navedenoj shemi. A to znači utvrditi da li su ideologija i govor podjednako prisutni i u ruralnom, i u industrijskom i u urbanom gradu. Da bi odgovorio na ovo pitanje Lefevr stvara socijalni koordinat-

<sup>13</sup>) *Ibid.*, str. 38.

<sup>14</sup>) *Ibid.*, str. 37.

<sup>15</sup>) *Ibid.*, str. 41.

ni sistem u koji smešta prethodnu trijadu ispoljavanja grada, prenetu na socijalni plan. Iako se zadržala troimenost gradskog fenomena i na socijalnoj mapi se mogu zapaziti određene specifičnosti i na ideološkoj i na govornoj ravni. Te specifičnosti su naročito karakteristične za takozvane nerazvijene zemlje, jer „one poznaju istovremeno i ruralnu, i industrijsku, i urbanu eru”. Ovo trojstvo, opet, ima svoj adekvatan odraz i u socijalnoj praksi izražen u: potrebama, radu, zadovoljstvu. Lefevr je uverenja da se potrebe javljaju na nivou ruralnog, njima bi „odgovarao agrarni period, ograničena proizvodnja, podređena „prirodi”, presecana katastrofama i glađu, oblast oskudice”. Radu bi, opet, „odgovarao industrijski period, proizvođan do fetišiziranja proizvodnje, koji pustoši prirodu, računajući, tu i onu koja živi ili preživljava u „ljudskom biću””.<sup>18</sup> Međutim, dovodeći u vezu zadovoljstvo sa urbanim društvom Lefevr smatra neophodnim da to dokaže odgovarajućim argumentima.

Opređeljujući se za tri pomenuta polja Lefevr insistira na njihovom univerzalnom značenju izbegavajući na taj način da se opredeli u istorijskom, ekonomskom i sociološkom pogledu. Otuda se izrazom „polje” kod Lefevra označava način mišljenja, akcija, život. Međutim, on se ne pridržava ove sheme dosledno što je srećna okolnost jer u kasnijim njegovim analizama na više mesta „probija” i istorijski, ekonomski i sociološki pristup. Nema sumnje šteta je što se Lefevr od početka metodološki nije usmerio ka utvrđivanju pomenutih pristupa jer bi u tom slučaju mapa razmatranog fenomena bila znatno razvijenija i preciznija. Da su otkrivene odgovarajuće društveno-istorijske činjenice u vezi sa urbanom stvarnošću, da su iznete najuočljivije međuzavisnosti unutar socijalne strukture, sigurno bi se dobila drugačija slika urbanog fenomena. Ukazala bi se složena struktura onog jedinstvenog elementa urbane stvarnosti — urbanog, gradskog društva. I to ne gradskog društva u globalu nego u svim onim pojedinostima koje se ispoljavaju kao: *istorijski tipovi grada* (gradovi kao koncentracija rodova, gradovi — države, gradovi kolonije, lučki i trgovački gradovi, rudarski i industrijski gradovi, gradovi središta kulta, umetničkog i intelektualnog života, gradovi civilne administracije, gradovi za rekreaciju, mešani tipovi gradova, metropole, konurbacije); *gradsko stanovništvo* (veličina i gustina aglomeracije, kretanje stanovništva, demografska struktura, društveno-profesionalna struktura, podela stanovništva po poreklu, nestalni deo stanovništva); *klasna struktura gradskog stanovništva*

<sup>18)</sup> Ibid., str. 42.



(slobodno i neslobodno stanovništvo, patriciji i plebejci, građanstvo u feudalnom društvu, klasna polarizacija gradskog stanovništva u vreme kapitalizma, preobražaji u stratifikaciji gradskog stanovništva); *društveno-prostorni sistem i podela* (tipovi gradskih prostornih sistema, centar grada, raspored profesija, sfere aktivnosti, stambene četvrti, predgrađe, prigradska sfera, pokretljivost gradskog stanovništva i društveno-prostorne promene); *društvene grupe u gradu* (gradska porodica, susedi i lokalne grupe, grupisanja, neformalne grupe, grad kao sedište društvenih grupa); *gradski život* (ekonomski i tehnički uslovi gradskog života, rad i način života, podela dana, nedelje, godine i slobodno vreme, promene u nivou i načinu života, navike, običaji, moda, društveni uzori, svakodnevni život, uniformizacija i atomizacija); *grad kao vid zajedničkog života* (grad kao činilac porasta, razvoja i pada društva, istorijska tipologija u odnosu na društveno-ekonomska razdoblja, društvena funkcija grada, društvena povezanost u gradu, urbanizacija, ekspanzija grada i promene globalnog društva). Ovde su samo nabrojani mogući elementi strukture gradske, urbane stvarnosti koji se mogu istraživati, a koji su sociološki po svojim osnovnim karakteristikama. Očigledno je da se u većoj meri, nego što je ovde, može govoriti i o istorijskim faktorima i o ekonomskoj strukturi i biću grada. Ovaj vid posmatranja bi sigurno omogućio gotovo celovito sagledavanje slepih polja i utro put prevazilaženju zagonetnih i nejasnih ideja sadržanih u „crnoj kutiji” jednog urbanog tkiva za koju se ne zna ni šta u nju ulazi, ni šta se u njoj zbiva, ni šta iz nje izlazi. Nabrojanjem ovih elemenata nikako nismo želeli da zatvorimo krug pitanja koja se u vezi urbane stvarnosti shvaćene kao urbana revolucija, mogu postaviti. I dalje ostaju otvorena i pitanja *urbanog fenomena* (koji „začuduje danas svojom ogromnošću; njegova složenost prevazilazi sredstva saznanja i oruđa praktične akcije. On čini gotovo očiglednom teoriju *kompleksifikacije*, prema kojoj društveni fenomeni idu od izvesne (relativne) složenosti ka većoj složenosti”,<sup>17</sup> koji „pokazuje svoju *univerzalnost*, što bi bilo dovoljno da se opravda stvaranje *univerziteta* za njegovo analitičko proučavanje”,<sup>18</sup> koji je „stvarnost jednog *virtuelnog predmeta*”, koji zavisi od metodološki već poznatih pojmova: *dimenzija*, *nivoa*”); *nivoa i dimenzija* (koji „dopuštaju da se uvede izvestan red u nejasne rasprave koje se tiču grada i urbanog”, koji su „leksičke celine (čitanja) urbanog teksta i urbanog pisma, naime — plana, s jedne strane, a s druge strane — „urbanih stvari”, osetnih,

<sup>17)</sup> *Ibid.*, str. 56.

<sup>18)</sup> *Ibid.*, str. 66.

vidljivih, čitljivih na terenu<sup>19)</sup>; *mitova urbanog i ideologija* („Mit pokazuje savremenost, nemirosljubivu koegzistenciju sela i grada od početka zapadnjačke civilizacije... Mit bi se mogao odrediti kao *neinstitucionalna rasprava* (koja se ne potčinjava silama zakona i institucija), koja uzima unapred svoje elemente iz konteksta. Ideologija bi se sastojala u *institucionalnoj* raspravi koja opravdava, ozakonjuje — ili pak kritikuje, odbacuje i opovrgava — postojeće institucije, ali odvijajući se na njihovom planu... mit, mitologija, utopija — sukobi i protivrečnosti se rešavaju čarolijama: pripisani su prošlosti ili premešteni u budućnost. Gde se, dakle, oni predstavljaju? Politički grad, palanka ili organizovani grad, veliki, shvata svoj kulturni odnos sa selom, sa svojim sopstvenim selom<sup>20)</sup>; *urbanog oblika* (koji je „tačka sretnja, mesto okupljanja, *istovremenost*. Taj oblik nema nikakvog posebnog sadržaja, ali sve dolazi tu i tu živi. To je apstrakcija, ali suprotno metafizičkom entitetu, konkretna apstrakcija, vezana za praksu. Bića prirode, rezultati industrije, tehnike i bogatstva, dela kulture, računajući tu i načine življenja, situacije, modulacije ili raskide sa svakidašnjim, urbano je *sabirnik* svih sadržaja. Ali ono je i nešto više i nešto drugo od nagomilavanja<sup>21)</sup>; *urbane strategije* (koja se može odrediti na bazi razmišljanja o urbanom fenomenu ako se uzmu u obzir filozofija nastavljena na novom planu i sve nauke koje su prethodno bile stavljene pod lupu radikalne kritike. Tako shvaćena strategija se „predstavlja dvostruko, a da razdvajanje ne može poništiti osnovno jedinstvo koje potiče od toga što saznanje u celini, usredsređeno trenutno oko jedne problematike upravo tako postaje *političko* u određenom značenju ovog izraza: nauka političke (urbane) stvarnosti. Na relativan način strategija se deli na strategiju saznanja i političku strategiju, a da nema odvajanja<sup>22)</sup>; *urbanističke zablude* (koja „nema ničeg uvredljivog. To nije uvreda unapred protiv ljudi koja pruža dokazivanje *ad hominem* i nastoji da pogodi nekog. Ako neko tako prima stvar znači da ga njegova nečista savest tišti. Ko, dakle, uspeva da pobegne od svake zablude? Što se tiče najupornijih, najdelotvornijih — *klasnih zabluda*, one dolaze iz veće visine i iz veće daljine od intelektualnih i ličnih grešaka. Njihovi putevi prolaze iznad glava, mada te zablude iskršavaju i spuštaju se na nivo tih

<sup>19)</sup> *Ibid.*, str. 90.

<sup>20)</sup> *Ibid.*, str. 120—122.

<sup>21)</sup> *Ibid.*, str. 136.

<sup>22)</sup> *Ibid.*, str. 159.

glava!"<sup>23)</sup> Osim toga Lefevr ukazuje na postojanje filozofske zablude i državne zablude, kojima se, opet, ni iz daleka ne iscrpljuje problematika urbane stvarnosti, urbanog društva, posebno ako se urbano ne svede na urbanizam, znači na nešto zatvoreno, bez virtuelnosti i mogućnosti da se utopijski razmišlja.

<sup>23)</sup> *Ibid.*, str. 171.



---

JELENA STAKIĆ

---

# MARGARET MID: SAZREVANJE NA SAMOI

---

Margaret Mid je imala samo dvadeset i pet godina kada je, 1926, otplovila na Samoansko ostrvlje, u Južnome moru, da tamo potraži odgovor na neka pitanja o teškoćama adolescentnog doba. Knjiga\*) o kojoj pišemo objavljena je prvi put 1928. Od tada je doživela mnogobrojna izdanja, prevedena je na više jezika, ušla u programe antropologije i socijalne psihologije na univerzitetima širom sveta, a sad se, evo, nakon pola veka pojavljuje i kod nas. (Ovde je, inače, objavljeno još samo jedno, takođe vrlo poznato delo istog autora: *Spol i temperament u tri primitivna društva*, „Naprijed”, Zagreb, 1968.)

Neće biti preterano ako kažemo, dakle, da pred sobom imamo klasično delo iz kulturne antropologije, delo karakteristično za vreme u kojem je nastalo i delo koje je po duhu i implikacijama savremeno i dan-danji.

Kada su, negde na prelomu veka, antropolozi počeli da, za razliku od rase, ističu i pojam kulture, krenuli su da, u traganju za objašnjenjem razlika među ljudima, istražuju i takozvana „primitivna društva”. Antropolozi su tada po pravilu bili Evropljani ili Amerikanci; razdaljina — figurativna i doslovna — između njih i izučavanih plemena često je bila tolika da su ih nazivali „astronomima nauke o čoveku”.

Na to da se okanu apstraktnih teorija i pođu da svedočanstva o čovekovom ponašanju potraže među ljudima u njihovoj prirodnoj sredini, Margaret Mid, kao i Rut Benedikt i Edvarda Sapira (da pomenemo samo prve među najboljima) nadahnua je veliki antropolog Franc Boas. On je osnivač one kulturno-istorijske škole koja je to-

---

\*) Margaret Mid, *Sazrevanje na Samoi*, Biblioteka „Današnji svet”, „Prosveta”, Beograd, 1978.

kom ovog stuleća uveliko vladala američkom antropologijom. U vreme između dva rata, neki antropolozi počeli su da govore o jednoj novoj poddisciplini — etnopsihologiji — koja bi se zasnivala na zamisli da kultura uslovljava psihološki profil pojedinca (nasuprot starim pojmovima o „univerzalnoj psihi“ ili ljudskoj prirodi kao takvoj). Radovi Rut Benedikt spadaju u one koji su bili podstaknuti tom zamišlju.

Rut Benedikt, učiteljica Midove, pojedine vidove nacionalnih kultura posmatrala je kao determinisane karakteristikama ličnosti pripadnika tih nacija (stav obrazložen u delu *Obrasci kulture* koje je objavljeno i kod nas, u istoj biblioteci u kojoj i knjiga o kojoj je reč). Za razliku od svoje učiteljice, Margaret Mid spada u one antropologe koji naglašavaju uticaje nacionalne kulture na formiranje ličnosti njenih pripadnika.

Proučavanja međudejstva kulture i ličnosti, naimе, razvijala su se u više pravaca. Midova je dala svoj prilog kulturnoj antropologiji time što je, istražujući oblike podizanja dece, ili razlike u ličnosti koje se mogu pripisati polu, dovela u pitanje mnoga manje-više prihvaćena psihološka i psihoanalitička stanovišta o univerzalnosti pojedinih oblika ponašanja, međuljudskih odnosa i teškoća koje prate sazrevanje jedinke.

*Sazrevanje na Samoi* donosi nalaze jednog istraživanja sprovedenog u vreme kada su antropolozi sa „astronomske udaljenosti“ prišli da izbliza posmatraju one koje su opisivali. Margaret Mid je učinila i više: sa mladalačkom predanošću pokušala je da se poistoveti sa pripadnicima kulture koju je izučavala. Tražeći odgovore na pitanja da li razdoblje adolescencije mora svuda biti praćeno krizama i potresima kao u zapadnoj kulturi, ona je provela devet meseci među Samoancima, živeći kao i oni, govoreći njihovim jezikom, uklapajući se u njihove referentne okvire. Za to vreme je, savesno i objektivno, prikupljala građu o svakidašnjem životu, odnosima polova, sazrevanju, starenju, podeli posla, plesu, običajima i pravilima društvenog ponašanja.

Tako je nastala ova vanredno zanimljiva knjiga — koju je pravo uživanje čitati, i ovaj upečatljiv i podroban opis jedne geografski veoma udaljene i vremenski sasvim nedostupne kulture (samoanska kultura o kojoj piše Margareta Mid odavno više ne postoji i kada se o njoj govori u sadašnjem vremenu to nije zato da bi se stvorila iluzija o njenom trajanju, već da se ne bi remećila živost pripovedanja i tok izlaganja misli).

U vreme kada su na Samoanskim ostrvima surovi plemenski običaji već uveliko bili popustili, pa i nestali, hrišćanstvo osvojilo teren ali misio-

nari još nisu bili uspeli da sve svoje vrednosti nametnu sa onom strogošću i neumitnošću sa kakvom su to želeli, kada je blago podneblje i dalje omogućavalo relativno lak život, bez preterane oskudice i pretnji gladi, kada taj zabačeni kutak sveta još nije ušao u komercijalne planove i turističke programe poslovnih zapadnjaka — tada je na Samoju postojalo jedno društvo koje se odlikovalo vedrinom i nepostojanjem sukoba. Svi su poslovi bili tačno utvrđeni i znalo se ko ima da ih obavlja; što je najlepše, taj ih je — bio to muškarac, žena ili dete — zaista i obavljao. Možda malo bolje i revnosnije ili malo manje dobro i revnosno od drugih, ali velikih odstupanja nije bilo; to društvo nije trpelo velika odstupanja i svoju je decu tako i podizalo: da slušaju, da se trude, ali da se ne guraju suviše napred, da sačekaju da svi uhvate korak. Jedini izuzetak, jedina oblast u kojoj je postojalo takmičenje u zapadnjačkom smislu, i oblast u kojoj su mališani podsticani da se ističu bio je — karakteristično sa Samoance — ples, aktivnost u kojoj su uživali i rado joj se predavali u slobodno vreme, i za koju je takoreći svaka prilika bila dobar povod.

Velike „životne istine“ — odnose među polovima, rađanje, smrt — samoanska su deca do tančina upoznavala mnogo pre negoli složena pravila ophođenja u društvu. Biološke porodice, u zapadnjačkom smislu reči, bile su izuzetak koji je potvrđivao pravilo velikih, razgranatih porodičnih zadruga u kojima su decu podizali svi stariji članovi domaćinstva ravnopravno. Deca su od malena učila da se ni za kog posebno ne vezuju, da ni od koga previše ne očekuju. Ako im nešto ne bi bilo pravo kod roditelja, lako su odlazila da žive kod rođaka koji su im bili više po volji.

U takvom društvu, toliko različitom od američkog, kako izgleda pubertet? Da li se i tamo na razdoblje adolescencije gleda kao na „lude godine“?

Pubertetske krize nisu sveopšta pojava, zaključila je Margaret Mid; da jesu, morale bi se javljati i u samoanskih devojčica, a u njih se ne javljaju; sazrevanje na Samoju teče mirno, bez potresa. Tragajući za odgovorom zašto, Midova podrobno opisuje samoansku kulturu i ističe po čemu se ona razlikuje od američke. Pri tome se poduhvata i jedne dosta tugaljive procene: složenija, slojevitija zapadnjačka kultura proizvodi i složenije, slojevitije i, uglavnom, nesrećnije jedinke nego što su to vedri, neopterećeni Samoanci. Da li to znači da je njihov način vaspitanja stvarno i bolji? Nije, kaže Margaret Mid; samoansko društvo kakvo je ona zatekla bilo je proizvod jednog posebnog sticaja različitih okolnosti — istorijskih, društvenih, klimatskih. Ono

za sobom nije ostavilo nikakvu veliku umetnost; izbori pred kojima se samoanski čovek nalazi skućeni su. Zapadno društvo pruža svojim pripadnicima daleko veće mogućnosti opredeljenja. Jedino je pitanje — i Midova ga postavlja na kraju knjige — „da li ćemo mi, koji poznajemo mnogo načina života, dati svojoj deci slobodu da biraju koji hoće?”

Podvucimo još jednom, zajedno sa Margaret Mid, da je reč o društvima — i američkom, i samoanskom — kakva su postojala pre punih pedeset godina. Na Samoi su se stvari od tada bitno izmenile: nje, onakve kakva je opisana u ovoj knjizi, naprosto više nema. Drugo je pitanje da li su se i američki načini podizanja dece takođe bitno promenili. Sudeći po broju takozvanih „neprilagođenih” pojedinaca, možda i jesu, ali ne u dobrom pravcu, i to, najverovatnije, nije zamerka koja bi se, u ovome svetu koji sve više postaje jedan, mogla uputiti samo američkoj kulturi.

Aktuelnost ove knjige koja govori o jednom minulom društvu i njegovim minulim običajima? — U tome što, da se poslužimo rečima same autorke, „danas naše bitisanje ugrožavaju i okolinske, tehničke i populacione krize... te se korisnost od ovom izveštaja o tome kako je život nekada mogao izgledati na jednoj malenoj skupini udaljenih ostrva ističe i dan-danji, možda još jače no ranije.” I u tome što je pitanje kako podići srećnije naraštaje uvek aktuelno.

Knjiga *Sazrevanje na Samoi* traži odgovor na to pitanje prvenstveno u okvirima psihologije i u tim ga okvirima i daje. Preporuke Margaret Mid vredi uzimati u razmatranje onoliko koliko se i sama psihologija, kao teorija i tehnika, prihvata kao mogućnost oblikovanja ljudske jedinice.

---

MILENA DRAGIČEVIĆ

---

# FRANCUSKI RADNICI I KULTURA

---

Na inicijativu Ministarstva za kulturu Francuske, Pjer Belvil i Centar za kulturu radnika iz Meca istraživali su kulturni život radnika u Francuskoj. Rezultat toga rada predstavljaju dve studije<sup>1)</sup>, objavljene u kraćem vremenskom razmaku (1974—1977).

U prvoj publikaciji, manjeg obima i manjih pretenzija, Pjer Belvil nastoji da rezimira rezultate do kojih je došao radeći dugo godina u različitim institucijama za permanentno obrazovanje i društvenu akciju, i u neposrednom kontaktu sa radnicima.

Njegova zapažanja polaze od dve osnovne pretpostavke:

- 1) da na radnike sve više utiče „kulturni pritisak” globalnog društva;
- 2) da radnici čuvaju, u različitom stepenu, svoje specifične stavove, koji pripadaju tzv. subkulturi radnika.

U tom smislu on analizira stepen integracije radnika u kulturni život globalnog društva, kao i stepen otpora ovoj integraciji bilo da se on izražava novim bilo starim elementima subkulture radnika.

Kulturna integracija radnika u globalno društvo, vrši se, po njemu, na četiri osnovna načina:

<sup>1)</sup> Pierre Belleville, *Attitudes et comportements des travailleurs manuels vis-a-vis de divers modes de diffusion de la culture*, (Stavovi i ponašanja manuelnih radnika prema različitim načinima širenja kulture) ed. Secretariat d'Etat a la culture, Paris, 1974.

*Les attitudes culturelles des travailleurs manuels*, (Kulturni stavovi manuelnih radnika), Centre de culture ouvriere, Metz, 1977.



- tržišnim mehanizmom;
- školstvom;
- putem masovnih medija (štampe, radija i televizije);
- institucijama kulturne i društvene akcije.

Analizirajući posebno svaki od ovih puteva, on zaključuje da radnici najčešće žive „ersatz” kulturnog modela elite (vladajuće klase). Postoji model po kome autentično živi privilegovana klasa, zatim onaj koji se kao njegov odraz nudi masama (putem masovnih medija, školskog sistema itd.) i, najzad, način na koji mase prihvataju te predloge u svakodnevnom životu i kako ih izražavaju. Između prve i treće faze Belvil uočava ogromnu razliku, koju nastoji i da opiše. (Recimo, „slavlje kupovine” da li je za sve isto? Ili posedovanje kućne biblioteke?)

Autor posebno razmatra značaj i ulogu škole i dolazi do interesantnih rezultata. Iako su po pretpostavci u školstvu svi jednaki, to pravo ne samo da se ne ostvaruje, već školski sistem ne omogućuje mladima iz radničkih porodica da steknu obrazovanje prema sposobnostima, već ih, što ima još veće negativne posledice, uči da potcenjuju i preziru „tehnološku kulturu”, kulturu njihovih očeva i sopstvenu kulturu. Takođe, ni mediji ne uspevaju da izvrše „kulturnu uniformizaciju” masa, ali se može govoriti o ostvarenju internacionalne kulturne jednoobraznosti masa, jer, kako navodi Pjer Belvil, danas se isti sportski prenosi gledaju u velikom broju zemalja, a iste zabavno-muzičke emisije vode na listama popularnosti u mnogim zemljama.

Drukčije zamerke autor stavlja kulturnim institucijama, smatrajući da one ne daju odgovarajući doprinos u tzv. popularnim sredinama, i da su okrenute ka omladini koja se školuje (učenicima i studentima), profesorskom kadru i jednom delu buržoazije. Analize sastava publike mnogobrojnih institucija kulture to potvrđuju, i svuda procenat učenika, studenata i profesora prelazi 50%.

Razmišljajući o nemogućnosti kulturne integracije francuskog društva, autor je posebnu pažnju posvetio analizi otpora elemenata radničke subkulture pokušajima integracije. Pri tom je važno napomenuti da pisac ne govori o *jednoj* radničkoj subkulturi, već o njenim različitim oblicima, između kojih postoje i znatne razlike (uslovljene faktorima obrazovanosti, stručnosti, privrednom granom, kao i geografskim faktorima — ruralnom ili urbanom sredinom, pa i različitim regionalnim tradicijama). Zaključci do kojih dolazi su veoma obespokojavajući:

— društveni pritisak postepeno guši i uništava pojedine elemente u strukturi subkulture radnika,

— to uništavanje se ne odvija na račun „istinske kulture”, koju manuelni radnici pored svih napora školstva, masovnih medija i drugih institucija, ipak ne prihvataju,

— čini se da se u najvećem broju slučajeva uništeni elementi subkulture radnika ničim ne zamenjuju, tako da nastaje praznina u njihovom kulturnom životu. Zbog toga autor na kraju studije predlaže da se sistematski proučavaju oblici otpora kulturnoj integraciji i da organizacije i udruženja kulturne akcije unapređuju njihov razvitak i da organizuju svoju delatnost u skladu sa kulturom radnika, a ne sa tzv. elitnom kulturom.

Ova studija predstavlja jedan od retkih pokušaja traženja izlaza iz čorsokaka zvanične kulturne akcije, koja, mada vođena sa najvišim pretenzijama već dvadeset godina, nije donela odgovarajuće rezultate. Takođe, ona pokušava da rasvetli značaj i ulogu u kulturnom životu radnika i onih institucija koje na prvi pogled nemaju s njim presudnu vezu (tržišni aparat, stanovanje, saobraćaj i sl.). I premda bi joj se mogle staviti i neke zamerke, značajnije je to što ona analizira pokušaje širenja određene kulture, što je jednako kulturnoj politici, istovremeno ukazujući na njene suštinske propuste i nemogućnosti realizacije.

U drugoj knjizi, napisanoj na osnovu anketa vršenih u različitim industrijskim centrima Francuske (pariski region, rudnici severnih pokrajina, industrijski grad u poljoprivrednom regionu, itd.), autor je nastojao da odgovori na to šta predstavlja kulturni život radnika i na koji način on treba da se sagledava.

Polazeći od modela kulturnog života radničke klase u XIX veku, objašnjavajući njenu relativnu kulturnu homogenost i kulturni identitet, autor traži odgovore proučavajući proizvodne odnose, kao i demografske karakteristike radničke klase u procesu nastajanja (velika raznolikost porekla radničke klase — zanatlije, poljoprivredno stanovništvo, došljaci iz drugih zemalja).

Današnji položaj radnika i njihov kulturni život autor sagledava polazeći od njihovog ponašanja u proizvodnji (kao karakteristike tog položaja navodi: mala mogućnost napredovanja i stručnog usavršavanja — „ako manuelni rad i dozvoljava da se živi, on ne vodi ničemu”; težnja ka radu koji dozvoljava inicijativu i koji zahteva i određenu odgovornost — što je jedini, ali teško

ostvarljiv cilj manuelnog radnika; ritam rada koji uslovljava način življenja — naizmjenični rad u tri smene; stalna nesigurnost usled mogućnosti dobijanja otkaza, itd.). Takođe, autor analizira i preduzeće kao mesto uspostavljanja odnosa — „mesto rada bi trebalo da bude mesto društvene komunikacije”.

Označavajući kulturu manuelnih radnika kao „tehnološku kulturu”, autor ističe važnost „slobodnog rada”, tj. rada izvan radnog vremena, na šta su ga naveli rezultati ankete (100% radnika radi i posle radnog vremena). „Rad izvan radnog vremena se smatra radom u pravom smislu reči. Oni koji ga obavljaju ponose se time što ga oni sami završavaju, što ga rade vrlo precizno i dugo udešavaju, da se ne bi razlikovao od rada profesionalca u tom poslu.” (Najčešće je to zidanje kuće, njeno održavanje, rad u bašti, opravka kola i sl.) „Tek ovaj rad radnici smatraju stvaralačkim radom.”

Posebnu pažnju autor posvećuje i proučavanju značaja porodice i stanovanja u životu radnika, a naročito za objašnjenja modela kulturnog života radnika. On insistira na tome da stanove najčešće ne grade sami radnici, već industrijalci ili privatni preduzetnici, koji nastoje da na njima i zarade (relativno je mali broj individualnih kuća), te su ti stanovi i neprikladni za življenje prema potrebama radnika — npr. isključuju društveni život. Sve to ukazuje na povećanu potrebu za oslanjanjem na porodicu i porodični život i međusobno posećivanje radi pomaganja i zajedničkog rada. Uz to, porodični skupovi i izlasci se doživljavaju i kao najbolji način za odmor i zabavu u slobodnom vremenu. Samostalni izlasci (u pozorište, bioskop, na igranke) su veoma retki, jer ne postoji ni odgovarajući interes, a ni novčana sredstva. Autor napominje da se reč „dokolica” (slobodno vreme) gotovo i ne pominje, potrošnja kulturnih dobara, pojam ličnog ostvarivanja i usavršavanja (ne stručnog), u pomenu toj društvenoj grupi i ne postoji (s retkim izuzecima), kao ni koncept individualnog slobodnog vremena, van porodice ili društvene grupe kojoj se pripada.

Analizirajući kulturne aktivnosti poput čitanja, slušanja muzike, radio i tv-programa, autoru se nametnuo zaključak da je televizija u potpunosti okupirala slobodno vreme radnika, možda baš i zato što se gleda i doživljava u porodičnom krugu. Sem toga, on analizira značaj i ulogu godišnjih odmora, „komšijski život”, uopšte međusobne ljudske odnose i kontakte, automobil kao sredstvo uspostavljanja kontakta, zanemarljivu ulogu telefona, a posebno proučava učešće radnika u različitim društvenim organizacijama (sindikalnim, političkim, sportskim itd.).

---

Pjer Belvil se kritički osvrće na položaj radničke klase u francuskom društvu, jer su zaključci do kojih dolazi obespokojavajući. Prvo, on podvlači marginalnu ulogu radnika, naročito manuelnih, u svim domenima — u proizvodnim odnosima, u procesima preobražaja društva, a posebno kao učesnika u kulturnom životu. „Budući da im je oduzeta tehnološka kultura, suprotstavljeni potrošačkom društvu, čelijskim gradovima, unapred određenom školskom neuspehu, jedan deo manuelnih radnika možemo smatrati još siromašnijim nego nekada.” Autor podvlači da radnici žive u protivrečnim situacijama, od kojih je najznačajnija protivrečnost između ponuđenog i željenog rada. Ona se delimično prevazilazi visoko vrednovanim radom izvan radnog vremena, što, naravno, s druge strane smanjuje slobodno vreme radnika, vreme koje on može da koristi za raznodu, usavršavanje ili odmor. Druga protivrečnost odnosi se na model potrošnje koji predlažu sredstva masovnih komunikacija i na stvarne mogućnosti radnika da taj model ostvare. To se naročito odnosi na tzv. potrošnju kulturnih dobara i industriju slobodnog vremena. Protivrečnost između želje da se stekne privatna svojina, ali istovremeno i želja za ukidanjem postojećeg poretka i angažovanost u tom smislu u političkim i sindikalnim organizacijama, takođe je prisutna u životu francuskih radnika.

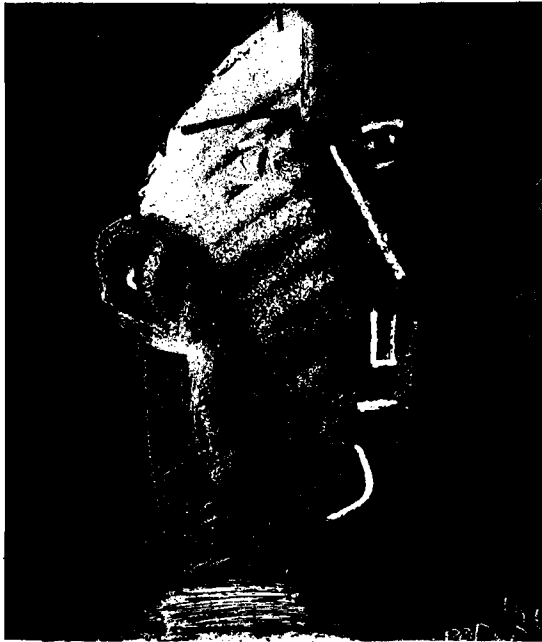
Odnos prema školi je jedna od najvažnijih komponenti za shvatanje života manuelnih radnika. Škola je za njih najčešće „uspomena na jedan neuspeh”. Stav prema školi je odbojan i nije čudo što se od studentske omladine svega jednocifreni procenat odnosi na decu iz radničkih i seoskih porodica.

Subkultura radnika ostaje označena neformalnim odnosima, bez obzira na pokušaje zvanične kulturne politike da se radnici uključe u različita udruženja i društva. Suočeni sa sve većim otuđivanjem svoga rada, sa nesigurnošću zaposlenja, sa modelom koji im predlaže potrošačko društvo i koji oni u principu ne odbacuju ali prema kome uspostavljaju određenu distancu i suprotstavljeni školi u kojoj vide instituciju koja nije za njih, manuelni radnici se opiru integrisanju u globalni kulturni model, razvijajući svoju sopstvenu subkulturu.

Ovu, po Pjer Belvilu, karakteriše:

1. rad van radnog vremena, koji dobija sve veću vrednost, vrednost stvaralačkog, a ne nužnog rada;
2. učvršćivanje porodičnih odnosa i odvijanje života u okviru njih;
3. adaptiranje, u jednoj određenoj meri, prema zahtevima potrošačkog društva.

Ova široka anketa o položaju i učešću manualnih radnika u društvenom životu Francuske, pokazuje nam kakav je uistinu kulturni model života radnika, i gde je on suprotstavljen kulturnom modelu građanskog društva. Iako anketa ima i neke propuste (nedovoljno analizirana uloga sindikalnih i društvenih organizacija, kao i komiteta preduzeća; definisanje modela kao jednakovažnog za sve starosne dobi; pojednostavljena uloga sredstava masovnih komunikacija itd.), ipak nas navodi na razmišljanje o kulturi odvojenoj od rada, o značaju proizvodnih radnih odnosa za kulturni život i ukazuje na mnoge protivrečnosti između zamisli kulturne politike, sredstava njene realizacije i samog ishoda, i ukazuje na nemogućnost ostvarenja željenog modela življenja radnika u situaciji potpune otuđenosti od rada i stalne nesigurnosti u odnosu na mogućnost otkaza. Studija nema većih teorijskih pretenzija, ali analize koje iznosi su od velikog značaja za razvoj kulturološke misli, pa makar bile i prihvatane sa rezervom. Mora se napomenuti da su analize kulturnog modela manualnih radnika veoma retke, te da ova dva rada predstavljaju doprinos sagledavanju problema kulturnog života radnika iz posebnog ugla.



---

BRANIMIR STOJKOVIĆ

---

# KULTURNI STANDARDI RADNIKA: EMPIRIJSKI PRISTUP\*

---

Odnos radničke klase i kulture je tema brojnih napisa i skupova, sa mnoštvom varijacija u pogledu pristupa i kvaliteta. Kao po pravilu, tu se ili načelno pristupa problemu — što se svodi na razradu teorijsko-programatskih stavova, ili se impresionistički prikazuje kulturna situacija konkretne radničke sredine. Sistematskih empirijskih istraživanja u ovoj oblasti skoro da uopšte nema. Ostavljajući po strani činjenicu da su takvi istraživački poduhvati veoma skupi, takvo stanje u ovoj oblasti može se, bar delimično, objasniti tendencijom neprestanog proširivanja shvatanja kulture. Kultura se, naime, sve češće određuje kao „celokupnost čovekovog odnošenja prema svetu” ili nekako slično. Ovakvo, antropološki zasnovano određenje kulture ima za posledicu obeshrabrivanje empirijskog pristupa savremenim, veoma složenim društvima, jer predmet istraživanja, zahvaljujući tim stalnim proširivanjima, postaje nerazgovetan, a njegovo operaciono određenje znatno otežano. Zato se, uvek iznova, postavlja pitanje koje segmente kulture smatrati prioritarnim, ako zbog upravo iznetih poteškoća mora da se napusti težnja za obuhvatnošću. Teorijske nesuglasice oko toga koje sve društvene grupe spadaju u radničku klasu ni iz-

\*) *Kulturni standard radničke klase Zagreba*, Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb, 1978, Bibliografija str. 230. Uпитnici u prilogu.

Autori studije su: Zdenka Gjanšković, Ivan Jakopović, Jasenka Kodrnja, Milan Mesić i Miroslav Vujević.

---

daleka nisu razrešene, pa i to otežava egzaktni pristup odnosu radničke klase i kulture.

Istraživači Zavoda za kulturu Hrvatske su tu dilemu razrešili opredelivši se za sledeću definiciju radničke klase: „Radničku klasu čine svi proizvodni radnici koji u materijalnoj proizvodnji stvaraju materijalna dobra i usluge i to bez obzira na kvalifikaciju i stručnu spremu.” — (str. 14).<sup>1)</sup>

Značajan napredak postignut je u određivanju pojma kulturnog standarda, iako termin *standard* nije, čini nam se, najsrećnije izabran. Ta reč, naime, označava dve sasvim različite stvari: u jednom slučaju je to postojeći nivo ili način zadovoljavanja određenih (u ovom slučaju kulturnih) potreba, a u drugom je mera kojom se postojeće stanje valorizuje. Mada je u čitavoj studiji reč standard dosledno upotrebljavana u prvom značenju, ostala je dvosmislenost u samom naslovu studije.

Dosadašnja malobrojna istraživanja u ovoj oblasti počinjala su uvodnom, sveobuhvatnom odredbom predmeta istraživanja, da bi se tokom analize, prećutno ili uz neko lapidarno obrazloženje, svela na tzv. delatnost kulture i kulturno-umetnički amaterizam. Taj postupak operativnog sužavanja prethodno određenog predmeta istraživanja je, u stvari, posledica istovremenog koketiranja sa kulturološkom literaturom i postojećom društvenom praksom. To u izvesnoj meri važi i za istraživanje koje je pod istim naslovom<sup>2)</sup> izvedeno 1969. godine, a koje je bilo, u prvom redu usmereno na tzv. kulturu u užem smislu, odnosno učešće publike iz redova radnika u tradicionalnim, institucionalno uređenim oblicima kulturnog života uz ovlašno interesovanje za međuljudske odnose i uslove rada. Studija iz 1978. je u velikoj meri prevazišla takav pristup. Iako ni izdaleka nije obuhvatila totalitet radničke kulture, ona opasnostima redukcionizma izbegava tako što se usmerava na ključne oblasti kulturnog standarda radničke klase: kulturu rada, političku kulturu i kulturu samoupravljanja, kao i kulturnu svakidašnjicu. Posebno je značajno to što se tokom čitave studije, manje ili više izri-

<sup>1)</sup> U okviru ovako određene populacije anketirano je 995 radnika iz šesnaest zagrebačkih radnih organizacija. Upitnici su popunjavani u stanovima ispitanika, što je stvaralo izvesne probleme (česte promene adresa, rad po smenama), ali je omogućavalo neposredniji kontakt anketara i ispitanika. Upitnike su, po pravilu, popunjavali sami radnici, a anketari su im pomagali čitanjem pitanja, uzdržavajući se, osim u slučajevima nesumnjivog nerazumevanja smisla pitanja, od objašnjenja pitanja „svojim rečima”. Rezultati istraživanja su mašinski obrađeni, izračunat je C<sup>2</sup> i X<sup>2</sup> i izražena faktorska analiza.

<sup>2)</sup> Zdenka Gjanković, „Kulturni standard radnika zagrebačke industrije”, *Kulturni radnik*, br. 1/1970, str. 79—111.

čito, nastoji da odgovori na pitanje koje je *raison d'être* čitavog istraživanja: „Koliko radnička klasa prihvata date okolnosti kao takve i to naročito one koje je sputavaju, degradiraju, otuđuju, a koliko ih prevladava?“ — (str. 158).

Da bi se došlo do verodostojnih saznanja o kulturi bilo koje društvene grupe, neophodno je da istraživanje dopre do stvarnih društvenih okolnosti u kojima se ta grupa reprodukuje. Zato se, sasvim u skladu sa prethodnim navodom, u središtu interesovanja istraživača našao položaj radničke klase u društvenom procesu reprodukcije i procesu odlučivanja u radnoj organizaciji i društvu uopšte. (Upravo u okviru takve orijentacije se jasno ispoljava osnovno ograničenje empirijskog istraživanja svedenog na pretežnu upotrebu jednog instrumenta za prikupljanje podataka — upitnika — kojim se beleže verbalni iskazi ispitanika. Takvom istraživačkom metodom je moguće samo pretpostaviti, ali ne i verifikovati verovatno postojanje raskoraka između subjektivno doživljenog položaja radnika i njihovog objektivnog položaja u radnoj organizaciji i društvu.) Stavljanje društvenog položaja radničke klase u središte interesovanja pri istraživanju njenog kulturnog standarda postaje sasvim razumljivo ako se ima u vidu tvrdnja da radnička klasa, ovladavajući čitavim društvenim procesom reprodukcije i ukidajući sebe kao klasu — stvarajući društvene uslove u kojima rad postaje kulturni čin. U sadašnjim uslovima, u kojima je rad kao kulturni čin više opredeljenije nego stvarnost, interes radničke klase u kulturi je ekspliciran na sledeći način: „Interes radničke klase u kulturi sastoji se, najkraće rečeno, u tome da ta klasa, kao klasa proizvodnih radnika odnosno neposrednih stvaralaca nacionalnog dohotka

— u presudnoj meri prisvaja sve što je doista vrijedno u postojećem fondu kulturnih dobara i vrijednosti;

— u što većoj mjeri postaje i neposredni proizvođač kulturnih dobara i vrednota;

— u presudnoj mjeri postaje upravljač kulturnim razvitkom, osnovni subjekt određivanja bitnih pravaca tog razvitka.“ — (str. 8).

Prvo analitičko područje istraživanja čini kultura shvaćena u užem smislu: „Pod pojmom djelatnosti kulture podrazumevamo dio kulture koji obuhvaća najvećim dijelom institucionalno organizirane oblike tradicionalne kulture i koji se, u svojoj krajnjoj konzekvenciji svodi na reprezentativna djela umjetnosti te obuhvaća područje kazališne umjetnosti, glazbe, likovne umjetnosti,



književnosti i filmske umjetnosti, uključujući sredstva masovnih komunikacija — štampu, radio i televiziju.” — (str. 47).

Odgovori anketiranih radnika nedvosmisleno potvrđuju postojanje raskoraka između mogućnosti koje pruža mnoštvo kulturnih ustanova i programa u Zagrebu i stvarnog učešća radnika u kulturnom životu. Zauzvrat, znatno je veće praćenje sredstava masovnog opštenja — apsolutna većina ispitanika više ili manje intenzivno čita štampu, gleda televiziju i sluša radio. Jedan od zaključaka istraživanja je da su sredstva masovnog opštenja substituisala potrebu za tradicionalnim kulturnim sadržajima nametnuvši se svojom neobaveznošću i pasivnim tipom participacije. Poređenje sa rezultatima istraživanja iz 1969. pokazuje da je učešće radnika u oblicima tradicionalnog kulturnog života kao i interesovanje za sredstva masovnog opštenja ostalo neizmjenjeno.

Za potrebe ovog istraživanja kultura rada je određena kao: „...takvo 'kultivisanje' rada kojim se duhovni potencijal rada i uopće svrha i smisao rada, vraća u neposredni proizvodni proces, kako bi sâm taj proces postao slobodna i stvaralačka ljudska djelatnost (oslobođeni rad) a ne više puka vanjska prinuda i puko sredstvo za život (otuđeni rad).” — (str. 75).

Metateorijski iskaz o povratku kulture kao duhovnog potencijala rada u neposredni proizvodni proces nije, naravno, bilo moguće na empirijski način proveravati, pa je istraživanje usmereno na nešto opipljivije aspekte kulture rada kao što su: odnos radnika prema sredstvima za rad, doživljaj rada kao poželjne, odnosno nepoželjne aktivnosti, saradnja između radnika, odnos prema rukovodiocima i slično.

Iz odgovora radnika može se zaključiti da je radnička klasa Zagreba u ovoj oblasti postigla krupne rezultate, ali da još uvek nije u potpunosti prevazišla najamnu svest i ovladala proizvodnim procesom. Posebno je plodotvorno upoređivanje dostignuća u kulturi rada u pojedinim radnim organizacijama sa njihovom tehnološkom razvijenošću i ekonomskom snagom. To poređenje je jasno pokazalo, da nema automatizma koji bi u tehnološki naprednijim radnim organizacijama obezbeđivao viši stupanj kulture rada, što znači da je kultura rada u prvom redu društveni pokret koji računa sa svesnim opredeljenjem samih radnika. Utoliko veću težinu imaju tvrdnje da: „Radnici Zagreba 1. još uvijek nisu odlučujući subjekt kulture rada, nego uglavnom objekt razvijanja kulture rada, njen pasivni primalac, 2.

inicijativa i odlučivanje o poduzimanju organiziranih mjera za unapređenje kulture rada u glavnom još nisu u rukama radnika." — (str. 94—95).

Ovi zaključci nas neposredno uvode u sledeće područje istraživanja: političku kulturu, odnosno kulturu samoupravljanja, pri čemu se pošlo od sledeće hipoteze: „Radnici Zagreba su (gledajući u cjelini) po svojoj političkoj kulturi nadišli stanje 'klase po sebi', ali nisu (u cjelini) razvili svijest 'klase za sebe.'” (str. 100). Ova dosta uopšteno formulisana polazna pretpostavka proveravana je ispitivanjem sledećih indikatora: odnosa prema sredstvima za proizvodnju, odnosa prema politici, samoupravljanju, društveno-političkim i samoupravnim funkcijama, samoupravljačkoj odgovornosti i solidarnosti, poznavanju Zakona o udruženom radu, odnosa prema štrajku i politici nesvrstavanja. Posle detaljnog proveravanja navedenih indikatora polazna hipoteza je usvojena, ali u nešto preciznijem obliku: pojedini segmenti klasne svesti su razvijeni u nejednakoj meri, uz jasno izdvajanje samoupravne svesti; iako je moguće prepoznati ostatke najamne svesti, velika većina ispitanika se opredeljuje za samoupravljanje, i to kako u okvirima radne organizacije tako i šire.

Deo studije koji se bavi radničkom svakodnevicom je teorijski najzasnovaniji ali i činjenicama najnepotkrepljeniji. Kompleksna teorijska odredba svakodnevice izložena u uvodnom delu, svodi se, tokom istraživanja na svega nekoliko oblasti kao što su stanovanje, izvanradno vreme, identifikacija sa Zagrebom, prihvatanje osnovnih društvenih vrednosti i stav prema ravnopravnosti polova. U analizi radničke svakodnevice se, sasvim opravdano, pribegava terminu *izvanradno vreme*, umesto daleko rasprostranjenijeg, a nepreciznijeg *slobodno vreme*. Osnovni razlog te terminološke izmene sadržan je u činjenici da taj kontingent vremena karakteriše, pre svega, *sloboda od rada*, a tek u maloj meri *sloboda za potvrđivanje radnika kao slobodnog i stvaralačkog ljudskog bića*. Rezultati anketiranja potvrđuju tu pretpostavku: većina ispitanika pretežni deo izvanradnog vremena provodi u pasivnoj dokolici, ako se već ne bavi kućanskim poslovima (žene) ili dopunskim radom (muškarci).

Jedno ovakvo, dovoljno široko zasnovano istraživanje kulturnog standarda radničke klase daje povoda za zaključak da upravo kultura u užem smislu ima najmanjeg udela u kulturnom standardu radničke klase: publika iz redova radnika

je ponajmanje zainteresovana za tradicionalne kulturne ustanove, jer su ove izvan, za radnikov svet bitnih, oblasti proizvodnje, samoupravljanja i sa njima povezane svakodnevice. Oni takvu kulturu prihvataju (odobravajući kao samoupravljači, sredstva za finansiranje delatnosti kulture) ali je ne uključuju u okvire svog življenja. Kultura je tu u funkciji duhovne reprezentacije koja im izgleda neophodnom, ali prema čijim „blagodetima“ ostaju ravnodušni. Utoliko ova studija sa svom ozbiljnošću, mada ne sasvim izričito, postavlja pitanje sudbine građanske kulture u društvu koje prestaje da bude građansko.



---

# CONTENTS

---

## THEMES

*Michael Foucault*  
STULTIFERA NAVIS

8

*Stanislav Andreski*  
SOCIAL FUNCTION OF ABSURDITY

33

*Dobroslav Smiljanić*  
DRAWING OF MIODRAG ROGIĆ: THE FACE OF  
THE DRAWING AND THE DRAWING OF THE FACE

38

*Krešimir Valić*  
BASIC MISUNDERSTANDING ON THE ESSENCE  
OF MUSIC

60

## FORUM

*Philippe Sollers*  
IDEOLOGICAL STRUGGLE IN AVANTGARDE  
LITERATURE

72

## RESEARCH

*Melanija Mikeš, Albina Lük, Ferenc Junger*  
ON BILINGUALISM IN YUGOSLAVIA

82

## CRITIQUES

*Milena Dragičević*  
EDUCATION OF CULTURAL ANIMATORS IN  
FRANCE

102

*Dobrinka Hadži-Slavković*  
THEATRE IN TOGO

122

---

203

---

## EVENTS

*Branimir Stojković*  
CULTURAL ACTION AND SOCIAL MILIEU

**132**

*Zorica Jevremović*  
PULA 1978

**138**

## REVIEWS

*Miloš Nemanjić*  
BETWEEN THE PAST AND THE FUTURE

**146**

*Veselin Ilić*  
MITHOLOGY AND MORPHOLOGY OF URBAN  
CULTURE

**153**

*Ratko Nešković*  
HERBERT MARCUSE: THE CRITERION OF TIME

**164**

*Radoslav Đokić*  
FOR URBAN REALITY

**175**

*Jelena Stakić*  
MARGARET MEAD: COMING OF AGE ON SAMOA

**187**

*Milena Dragičević*  
FRANCH WORKERS AND CULTURE

**191**

*Branimir Stojković*  
CULTURAL STANDARDS OF WORKERS:  
THE EMPIRICAL APPROACH

**197**

---

**204**

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

**IZ SADRŽAJA**

**Mišel Fuko**

**STULTIFERA NAVIS**

**Dobroslav Smiljanić**

**CRTEŽ MIODRAGA ROGIĆA  
ILI LICE CRTEŽA I CRTEŽ LICA**

**Filip Soler**

**IDEOLOŠKA BORBA U PISANJU  
AVANGARDE**

**M. Mikeš, A. Lük, F. Junger  
O DVOJEZIČNOSTI U JUGOSLAVIJI**

**Milena Dragičević**

**OBRAZOVANJE ANIMATORA KULTURE  
U FRANCUSKOJ**